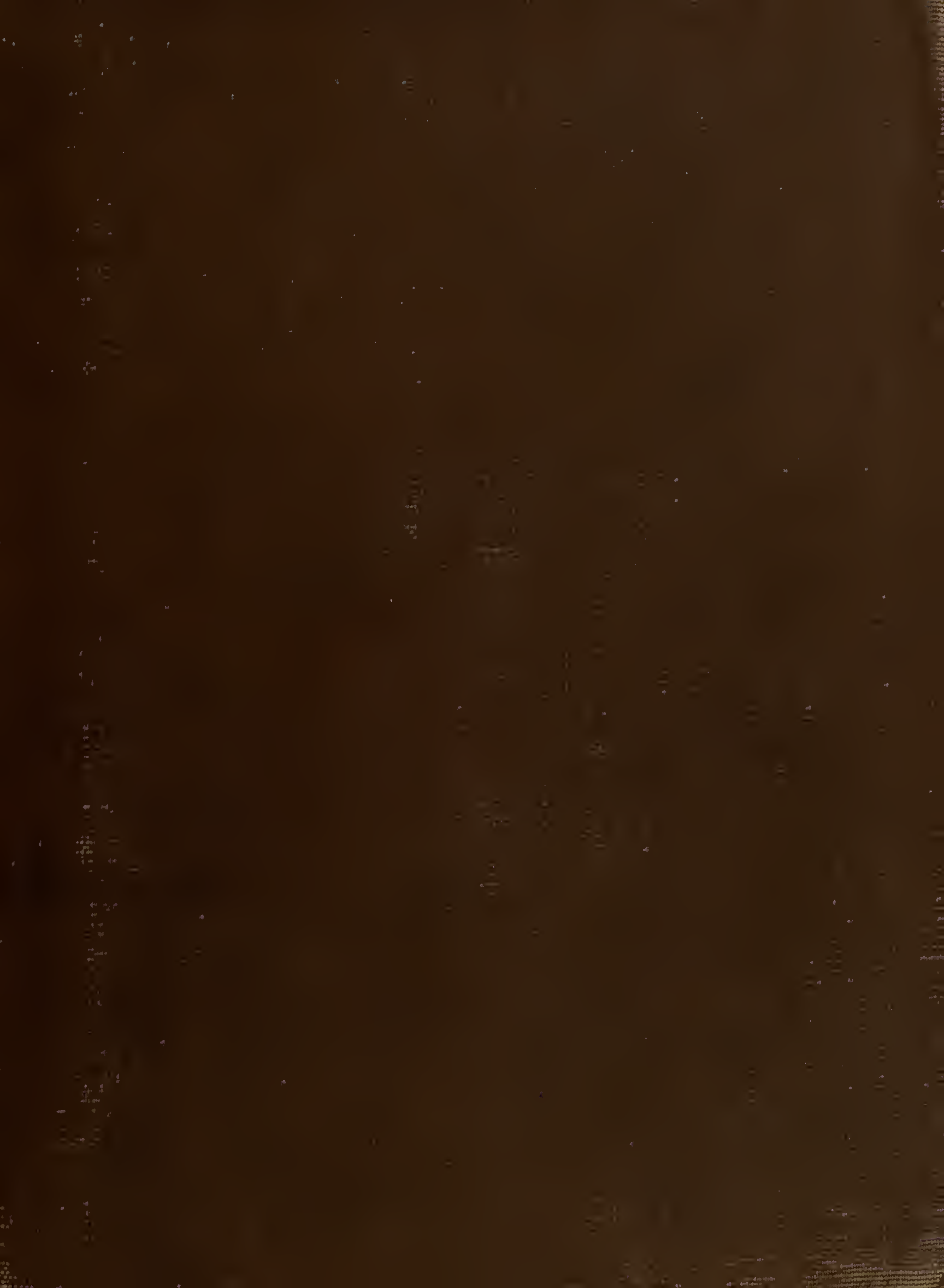
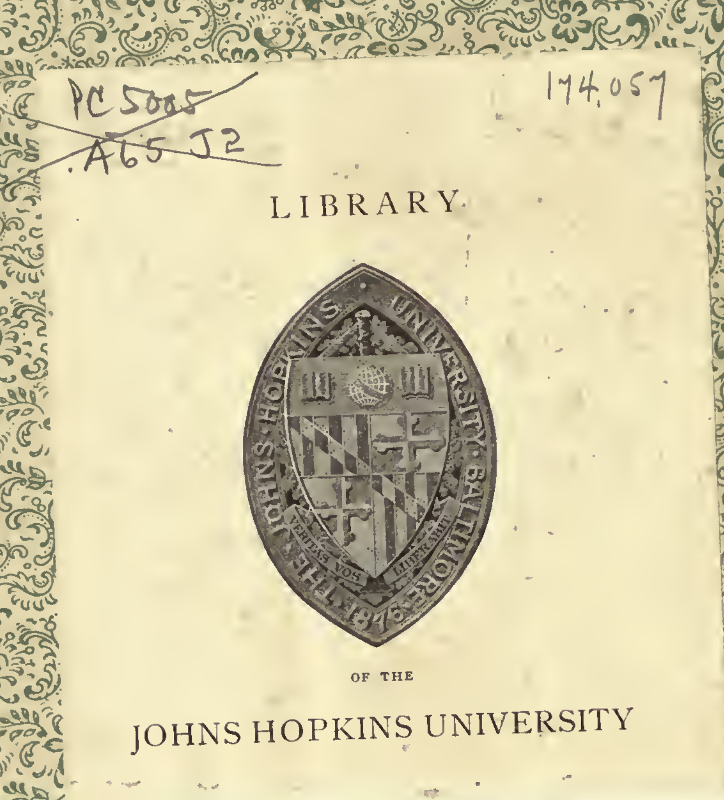


τῆς Σαλαμῖνος, Worte, die sehr gut auf jenen Punkt an der Nordostecke der Insel passen. Wenn aber die Athena Skiras auf jener χηλή lag, dann war — das Gegenteil von dem, was Lolling folgerte — das Skiradion gerade nicht da, sondern anderswo gelegen. Das sagt uns eben Plutarchs Mitteilung über die δρώμενα: ναῦς γάρ τις Ἀττικὴ προσέπλει σιωπῇ τὸ πρῶτον, εἶτα κραυγῇ καὶ ἀλαλαγμῷ προσφερομένων εἷς ἀνὴρ ἔνοπλος ἐξαλλόμενος μετὰ βοῆς ἔθει πρὸς ἄκρον τὸ Σκιράδιον † ἐκ γῆς προσφερομένοις, Worte, deren Lückenhaftigkeit bei † nicht unbemerkt bleiben konnte. Dieser Festbrauch zur Erinnerung an jenen Handstreich, der zur Einnahme von Salamis führte, konnte jene zuerst besetzte χηλή wohl zum Ausgangs-, nicht aber zum Endpunkt haben. War das Endziel vielmehr die Stadt und warf die attische Bemannung des einst megarischen Schiffes erst bei der Stadt, im nachahmenden Festgebrauch erst beim Skiradion die megarische Maske ab, so lag die Stadt eben auf dem Skiradion, war dies also ohne Zweifel das nördlich der Kynosura parallel laufende ἄκρον. Ganz so nahe bei seiner ursprünglichen Stellung, am rechten Flügel der hellenischen Flotte, können die ortskundigen Verleumder des Adeimantos die Athena Skiras nicht wohl gewußt haben.

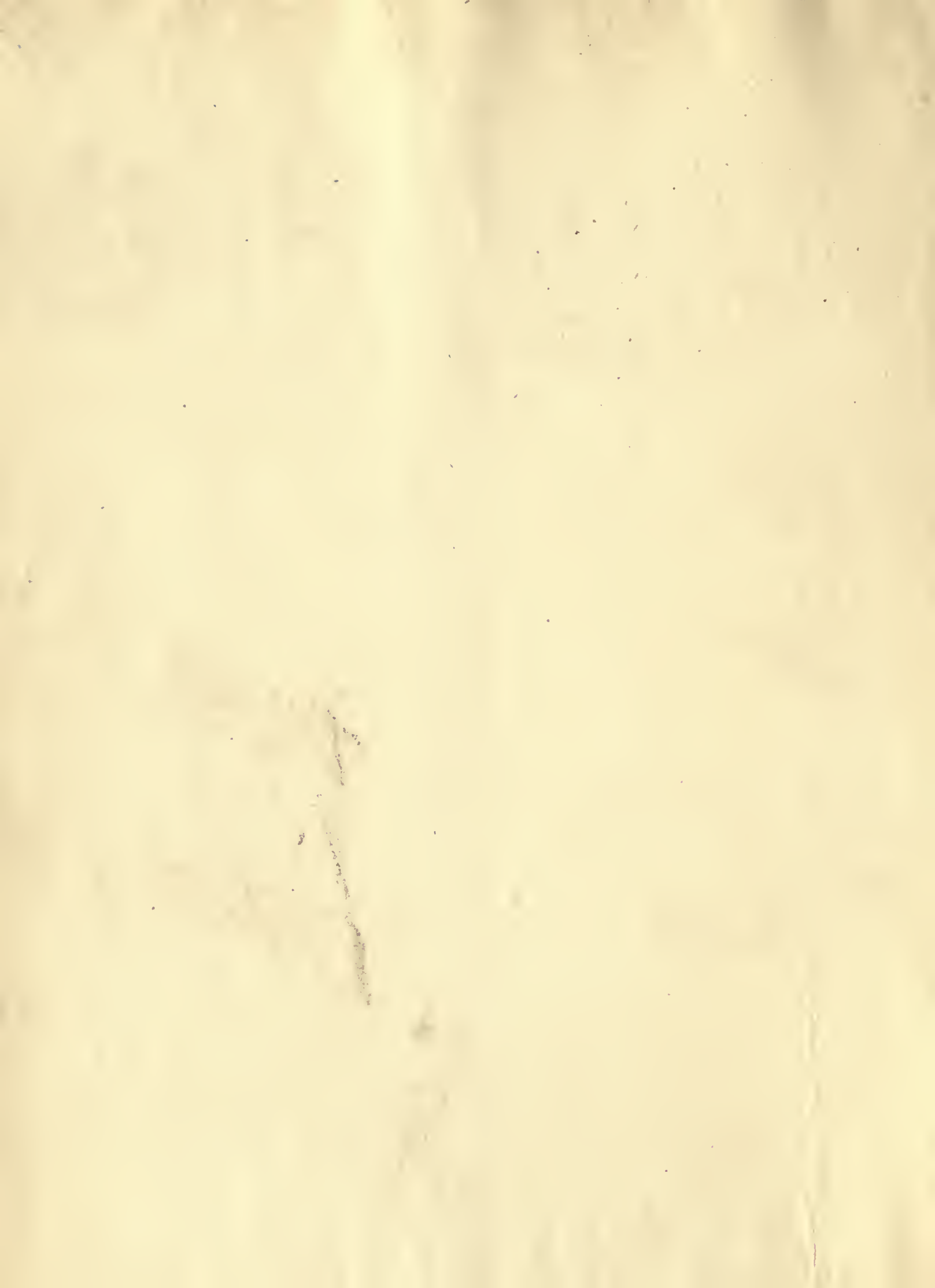
Blicken wir nunmehr wieder auf Hierons Bild, so kann es doch wohl nicht einen Augenblick zweifelhaft sein, daß es die δρώμενα jenes Festes darstellt. Wir sahen den Altar und sein loderndes Feuer, wir sahen die festlich geschmückten Männer, sahen ihnen die κραυγή und den ἀλαλαγμός an und sahen den einzigen Bewaffneten, der schon die Felshöhe, offenbar das Skiradion, zu ersteigen beginnt. Das Schiff — ein Hierons Pinsel ungewohnter Vorwurf — haben sie bereits hinter sich. Nach ihm, wenn nicht nach anderen ebenfalls schon Herausgesprungenen, sah sich ja der letzte der Zehn um. Die Nachahmung des Festbrauches läßt nicht zweifeln, daß nicht, wie der Text jetzt lautet, der eine Bewaffnete allein, sondern ihm nach, auch alle übrigen Insassen des Schiffes heraussprangen und, jenem nach, das Skiradion hinauf zur Stadt oder Burg Salamis stürmten, unter fortdauerndem Kriegsgeschrei. Weiter aber mußte, damit die Mimesis vollständig wurde, auch die siegreiche Truppe, die zu Lande von Solon gegen Salamis geführt worden war, an dem festlichen Sturm auf Salamis teilnehmen. Von ihrer Erwähnung blieben hinter der Lücke † drei Worte. Ausgefallenes läßt sich, wo das Metrum nicht hilft, nie mit einiger Sicherheit ergänzen; ungefähr dürfte mit zwei Worten das Wesentlichste gegeben sein, und mit einem dritten auch die fehlende Aussage über die Nachfolge der übrigen Schiffsinsassen: μετὰ βοῆς ἔθει πρὸς ἄκρον τὸ Σκιράδιον ⟨προηγούμενος, ἄλλοις ἐναντίον⟩ ἐκ γῆς προσφερομένοις. Wie damals Solon mit dem Fußvolk von der χηλή aus zu Lande gegen die Stadt und ihre Bürgertruppe zog, so eilte auch bei der Gedächtnisfeier eine zweite festliche Schar über Land nach der Stadt Salamis. Auf dem Skiradion begegneten sich beide Teile: hier, in oder bei der Stadt muß das Heiligtum gelegen haben, bei dem die Feier ihren Abschluß fand. Plutarch fügt den zuletzt mit ihrer Ergänzung angeführten Worten hinzu πλησίον δὲ τοῦ Ἐνυαλίου τὸ ἱερόν ἐστιν ἱδρυσαμένου Σόλωνος, zum Dank für seinen Sieg. Was liegt also näher zu denken, als daß das Heiligtum des Enyalios auf dem Skiradion das Endziel des zweigeteilten Festzuges war? Diesem Heiligtum und seinem Gotte wird also nicht nur die κραυγή und der ἀλαλαγμός der Schiffsgenossen bei Plutarch und in unserem Bilde gelten, sondern auch die in letzterem sehr deutlich ausgesprochene

Gebärde der Adoration, die, wie Kopfhaltung und Blicke erkennen lassen, einer Gottheit auf der Höhe gelten. Die steile Höhe konnte der Maler in seinem Bildraum nicht wohl anders darstellen denn als Felspfeiler. So machte es ja ein halb Jahrhundert nachher auch der Meister des Albanischen Reliefs Conze 247. Hieron aber wollte doch auch die auf der Höhe vorhandene Ausbreitung andeuten: daher die Schirmform des Felsens oben. Da Hieron die Einzelheiten des Festes und seiner Bedeutung natürlich kannte, dürfen wir auch das Schildzeichen des Gewappneten nicht absichtslos gemalt denken. Es ist das allein sichtbare Vorderteil eines ungezäumten, wild dahersprengenden Rosses. Der Maler könnte dabei füglich an das Roß des Todes- und Kriegsgottes Ares, den Areion, gedacht haben, könnte unter seiner Gestalt auch Deimos oder Phobos verstanden haben, die Dämonen des Ares, die in jeder der drei Iliasstellen anders vorgestellt werden: 4, 400 der Eris (der αἰσχίστῃ) ähnlich; 11, 35 so, wie vermutlich auf dem ionischen Bronzerelief von Perugia Röm. Mitt. 1894 IX 284, als Drachen; 15, 119 endlich, sogar von Philologen des Altertums, als Rosse verstanden wurden. Also dem Enyalios zu Ehren wohl zeigt der Schild ein wild sprengendes Roß.

Zwischen dem Nordostvorgebirge von Salamis, der χηλή Plutarchs, und der Stadthöhe von Salamis spielte sich also die Aktion Solons und seiner Fünfhundert ab. Ist nun darin, so wie wir sie zu erkennen meinten, irgendein sagenhaft unglaublicher Zug, nachdem wir sie in dem nur etwa ein Jahrhundert jüngeren Spiegelbild der Gedächtnisfeier anschauen konnten? Deren Akte spielten sich ebenfalls zwischen den beiden Vorgebirgen ab, die eines im Angesichte des anderen liegen. Bei der Athena Skiras, die nach Athener Legende die Flucht des korinthischen Admirals gehemmt haben sollte, begann die Feier. Näheres erfahren wir nicht; aber können wir bei jener von Lolling wiedergefundenen Inschrift umhin zu denken, daß die Prytanen der Hippothontis, die an der χηλή bei dem Athenatempel ihre Namen in den Fels eingraben ließen, als solche, die die Göttin verehrt hatten, εὐσεβήσαντες ⟨ἐς⟩ τὴν θεόν, irgend einmal zu der Bemannung des zu dem nachahmenden Festspiel ausgesandten Schiffes gehört haben? Es wäre nun vielleicht nicht unstatthaft, zu vermuten, daß man an jedem der beiden Orte auch die andere Gottheit mitverehrt habe, also etwa bei der Athena Skiras, wie Lolling zu erkennen meinte, auch dem Enyalios Altar oder Kapelle, ebenso neben dem Heiligtum des Enyalios auf dem Skiradion auch einen Altar der Athena gegründet habe; doch müssen wir das dahingestellt sein lassen, wie es ja auch für unsere Aufgabe belanglos ist. Wohl aber haben wir noch zu fragen, auf welche von beiden Gottheiten, den Enyalios oder die Skiras, der brennende Altar unseres Bildes zu beziehen ist. Wie er da, in der Mitte der Zehn, die an ihm vorbeizuziehen scheinen, steht, will er sich nicht recht in den Zusammenhang schicken: der Altar Athenas kann füglich nicht mehr, derjenige des Enyalios noch nicht vor Augen stehen. Aber beherzigen wir die Freiheit, mit der Raum und Zeit von der griechischen Kunst behandelt werden; durch den Henkel ferner wird der Altar ja doch in gewissem Sinne aus dem Gefolge der Zehn herausgehoben; und ist sein Platz in einer Hinsicht in der Mitte der Zehn, so ist er in anderer dagegen dem signierten Henkel neben dem Skiradion gerade entgegengesetzt. Wir


JOHNS HOPKINS UNIVERSITY · BALTIMORE
THE
1876
VERITAS VOS LIBERABIT







# JAHRBUCH

DES

KAISERLICH DEUTSCHEN

# ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS

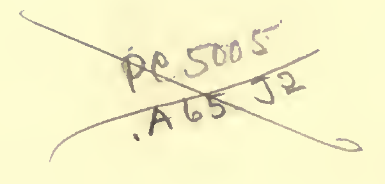


BAND XXXII
1917

MIT DEM BEIBLATT ARCHÄOLOGISCHER ANZEIGER

BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1917.



THE MILTON S. EISENHOWER LIBRARY

PC 5005
.A65 J2

# INHALT.


| | | Seite |
|---|---|---|
| Bieber M., | Die Herkunft des tragischen Kostüms. Mit Tafel I und 73 Abbildungen | 15 |
| Frickenhaus A., | Griechische Banketthäuser. Mit 10 Abbildungen | 114 |
| Frickenhaus A., | Zum Ursprung von Satyrspiel und Tragödie. Mit 2 Abbildungen | 1 |
| Petersen E., | Ein auf die Eroberung von Salamis bezügliches Vasenbild. Mit einer Beilage | 137 |
| Pick B., | Die thronende Göttin des Berliner Museums und die Persephone von Lokroi. Mit 7 Abbildungen | 204 |
| Pomtow H., | Eine neue Signatur Lysipps. Mit 1 Abbildung | 133 |
| Robert C., | Das orakelnde Haupt des Orpheus. Mit 1 Abbildung | 146 |
| Sitte H., | Die Süd-Metopen des Parthenon. Mit 1 Abbildung | 215 |
| Weilbach Fr., | Der alte Athenatempel auf der Burg | 105 |
| Wilcken U., | Die griechischen Denkmäler vom Dromos des Serapeums von Memphis. Mit 31 Abbildungen | 149 |
| Winter Fr., | Die Komposition der Ganymedgruppe des Leochares. Mit 3 Abbildungen | 226 |

## ARCHÄOLOGISCHER ANZEIGER

Spalte

Jahresbericht des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts für das Jahr 1916 .......... I
Institutsnachrichten .......... 50, 172
Zu den Institutsschriften .......... 50

Nachrufe für B. Graef .......... 1, 45
G. Körte .......... 1
H. Winnefeld .......... 53
K. Hähnle .......... 53

Feldhaus Fr. M., Der Onos in China. Mit 1 Abbildung ... 10
Fuchs Rich., Eine Katapultenbatterie auf dem alten Burghügel (St. Louis) zu Carthago. Mit 2 Abbildungen .......... 3
Pfuhl E., Unsignierte Meistervasen .......... 37
Wolters P., Chrysippos? Mit 1 Abbildung .......... 117

Erwerbungsberichte:
Erwerbungsbericht des Bonner Akademischen Kunstmuseums. Mit 12 Abbildungen. (F. Winter) .......... 13
Erwerbungen des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe. (I. H. Kusel, II. R. Pagenstecher). Mit 74 Abbildungen .......... 55
Erwerbungen der Antiken-Sammlungen Münchens 1915. 1916. Mit 9 Abbildungen. (J. Sieveking, G. Habich, Ph. M. Halm) .......... 27

Archäologische Gesellschaft zu Berlin 1917:
Januar-Sitzung (F. Studniczka) .......... 39
Februar-Sitzung .......... 40
März-Sitzung (W. Amelung) .......... 40
April-Sitzung (Borchardt) .......... 40
Mai-Sitzung (R. Grosse) .......... 40
Juni-Sitzung (F. Noack) .......... 45
Juli-Sitzung (W. Amelung) .......... 49
November-Sitzung (F. Noack). Mit 10 Abb. 118
Dezember-Sitzung (F. Noack, U. Wilcken) 151

Daltons Zeichnung des Parthenon ... 172

Knust-Stiftung .......... 38

Register .......... 173

Bibliographie für die Jahre 1916 u. 1917 1

# ZUM URSPRUNG VON SATYRSPIEL UND TRAGÖDIE.

Die folgenden Untersuchungen beabsichtigen nicht, sich mit den Hypothesen der Religionshistoriker auseinanderzusetzen, die in den letzten Jahren aus dem Boden geschossen sind [1]), die aber erst dann von Nutzen werden können, wenn zuvor einmal die antike Überlieferung ganz aufgearbeitet ist. Diese selbst nun besteht wesentlich aus drei verschiedenen Kategorien. Die literarhistorische Seite wurde von U. v. Wilamowitz-Moellendorff [2]) meisterhaft gefördert, nur bedarf sie noch einer sprachlichen und archäologischen Ergänzung. Die unabhängig geführten, glänzenden Untersuchungen von Felix Solmsen über σιληνός σάτυρος τίτυρος [3]) haben sehr wertvolle Tatsachen festgestellt und so geordnet, daß auch der linguistische Laie damit arbeiten kann; außer ihnen haben aber auch die bildlichen Monumente [4]) noch ein gewichtiges Wort mitzusprechen. Hier kann nur ein Ausschnitt aus dem schwierigen und arg verwirrten Problem, das die Grundbedeutung, Darstellung und Geschichte der Silene und Satyrn betrifft, behandelt werden, und der Leser wolle dem Verfasser erlauben, die Frage tunlichst zu isolieren und ganz von den Interessen des Satyrspiels aus zu betrachten.

## I. Das Satyrspiel.

Die neueren philologischen Untersuchungen [5]) haben für die älteste attische Tragödie etwa folgende Grundzüge ergeben: Der τραγωιδῶν χορός, der seit rund 534

1) Beste Zusammenstellung von M. Nilsson, Neue Jahrbücher XXVII 1911, 609. Seitdem erschienen noch J. Harrison, Themis (1912); E. Tièche, Der Ursprung der Tragödie (Aarau 1915; vgl. Bucherer, BPhW. 1916, 1161); W. Ridgeway, The dramas and dramatic dances of non-european races, in special reference to the origin of greek tragedy (Cambridge 1915).

2) Neue Jahrbücher XXIX 1912, 449.

3) Indogermanische Forschungen XXX 1912, 1.

4) Das archäologische Material ist auf dem Grunde der maßgebenden Arbeiten von Furtwängler, Loeschcke, Bulle und anderen durch Kuhnert in Roschers Lexikon (IV 444, Artikel Satyros und Silenos) sorgfältig und gut gesammelt und behandelt. Die Aufsätze von Nilsson, Wilamowitz, Solmsen und Kuhnert zitiere ich nur nach den Verfassernamen und setze ihre Kenntnis im allgemeinen voraus.

5) Vgl. besonders die verschiedenen Arbeiten von Wilamowitz: den zitierten Aufsatz der Neuen Jahrbücher, ferner Euripides' Herakles 1. Aufl. (1889) I 63. 81, die Einleitung zu der Übersetzung von Euripides' Kyklops (Griechische Tragödien III Nr. 8, 1906) und Aischylos Interpretationen (1914) S. 2 und 240. Die literarischen Überlieferungen hat in neuerer Zeit am besten L. Levi gesammelt: Riv. di Storia antica XII 1908, 201 (vgl. auch Atti del R. Istituto Veneto di scienze lettere ed arti LXIX 1910, 387). Zusammenfassend Navarre bei Daremberg-Saglio s. v. Tragoedia; Navarre zeigt auch hier sein gutes Urteil, indem er der antiken Tradition folgt und die phantastischen Erfindungen der modernen Religionshistoriker ablehnt.

in Athen an den großen Dionysien auftrat, bestand anfangs aus einem stets gleichen Satyrchor mit dem Silen als dem ersten und einzigen Schauspieler. Aus diesem Spiel hat sich sowohl das entwickeltere Satyrdrama, wie wir es jetzt durch die frühsophokleischen Ichneutai kennen, entwickelt, wie die in engerem Sinne sogenannte Tragödie.

Das eigentümliche Verhältnis, das in dem Urdrama des Thespis der Silen und die Satyrn zueinander eingenommen haben, ist erst durch die Entdeckung der Ichneutai und den Vergleich mit den Hiketiden des Aeschylus offenbar geworden. Der



Abb. 1. Giebelrelief des alten Dionysostempels in Athen (nach Institutsphotographie).

Silen, der als der älteste der Satyrn und ihr Vater bezeichnet wird, hat eine doppelte Rolle: teils spricht er im Namen seines Chores und ohne von ihm gesondert zu sein, und an anderen Stellen tritt er jenem wieder als besondere Person gegenüber. Daher boten sich, bis durch Aeschylus ein weiterer Schauspieler hinzutrat, nur beschränkte dramatische Möglichkeiten. Aber andererseits wird der Zusammenhang mit der gleichzeitigen und älteren Chorlyrik klar. Schon seit dem VII. Jahrhundert hob sich vielfach aus den lyrischen Gesamtchören ein einzelner als ἔξαρχος heraus [1]): er dirigierte und spielte die Leier zur Begleitung, sang aber auch allein zur eigenen Musik, indem er dem Chore antwortete. Das besondere und einzigartige

1) Vgl. Bethe, Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum (1896) S. 28 ff.; Crusius bei Pauly-Wissowa III 2375; Wilamowitz, Timotheos 87; Levi, Atti del R. Ist. Veneto LXIX 1910, 398; Nilsson 619.

bei dem Satyrspiel des Thespis (um es so zu nennen, obwohl die Alten es als Tragödie bezeichneten) lag aber darin, daß der ἔξαρχος im Gegensatz zu dem dorisch singenden Chor den ionisch-attischen Jambus rezitierte, nicht sang.

Literarhistorisch ist die Verbindung des Satyrchors mit einem ἔξαρχος wohl verständlich; aber um so mehr verwundert uns die Tatsache, daß gerade der Silen den dionysischen Chor anführt. Um diese Verbindung richtig zu beurteilen, ist es notwendig, zunächst die beiden Elemente der Tragödie gesondert zu betrachten.

## II. Die Satyrn.

Solmsen hat aus den Eigennamen festgestellt, daß das Wort σάτυρος zum alten mittelgriechischen Sprachschatz gehört. In Attika ist der Name ebenso ursprünglich wie in Böotien, Phokis, Lokris, Ätolien, während das dorische bzw. westgriechische Gebiet dafür das Wort τίτυρος benutzt. Die Bedeutung ist beidemal dieselbe: sowohl σάτυρος wie τίτυρος bezeichnet den Ithyphallen.

In Athen gehören die Satyrn zu dem festen Inventar der großen Dionysien, und was wir über den ursprünglichen Charakter des Festes ermitteln können [1]), zeigt sehr deutlich, wozu man die Satyrn brauchte. Jede Kolonie schickte einen Phallus für die Prozession; während der Festtage wimmelte es so von Phallen in der Stadt, daß ein besonderes Aition zu ihrer Erklärung erfunden wurde. Die σάτυροι also bedeuteten gewissermaßen eine lebende Phallophorie. Daher verstehen wir auch, warum sie gerade auf den älteren attischen Denkmälern und sogar auf dem Giebelrelief des alten Dionysostempels (Abb. 1) [2]) mit einem ungeheueren Glied ausgestattet werden: ὄρθια ἴσχουσι τὰ αἰδοῖα ξύμβολον τοῦ θείου πρήγματος (Aretaios de acutis morbis 12, p. 63 Kühn). Das ist die Gesinnung noch während der höchsten Blütezeit des Satyrdramas, als Aeschylus und Pratinas lebten und Brygos und Duris ihre köstlichen Gefäße bemalten, und selbst als am Ende des V. Jahrhunderts die Satyrn im allgemeinen so viel zahmer geworden waren, beweist die Neapeler Pronomosvase den alten Brauch (vgl. Abb. 2).

Der phallische Charakter der Satyrn, wie er sich in ihrem Namen und ihrer Leiblichkeit ausdrückt, entspricht so vollkommen dem Geiste und Zweck des Festes, daß sie offenbar zu seinen ältesten Bestandteilen gehören; das Relief des alten Tempels führt zu dem gleichen Schluß. Die Satyrn aber sind in Athen auch nicht länger heimisch als das Fest. Da möchte man zunächst vermuten, daß sie mit dem Gott aus Eleutherai gekommen sind, aber dieser Schluß wäre falsch. Denn abgesehen davon, daß der Kult von Eleutherai [3]) anscheinend einen ganz anderen Charakter hatte: nach den vorliegenden Überlieferungen gingen die Satyrn von dem Pelo-

[1]) Vgl. Nilsson 685: IG I 31 = Dittenberger, Sylloge³ 67, 13; schol. Aristoph. Ach. 243. Zur Phallophorie auch Arch. Jahrb. XXVII 1912, 72 Anm. 1.

[2]) Institutsphotographie I Nr. 2479 Bieber. Vgl. Studniczka, Ath. Mitt. XI 1886 T. 2 und Bulle, Die Silene (1893), 41.

[3]) Vermutlich würden wir Genaueres wissen, wenn wir die Antiope des Euripides ganz besäßen. Wenn sich aber das Fragment 203 wirklich auf den Melanaigis bezieht (vgl. Schaal, De Antiopa, Diss. Berlin 1914, S. 30), so war er gleichen Wesens mit dem thebanischen Kadmeios, wurde also statt von Satyrn von Frauen verehrt.

ponnes aus. Da Pratinas als der erste Satyrspieldichter Athens galt [1]), so leitete schon im III. Jahrhundert Dioskurides, wohl nach peripatetischen Theorien, die Satyrn aus Phlius ab. In Korinth dichtete um 600 Arion aus Methymna seine Dithyramben [2]), die von einem Satyrchor gesungen wurden; in solchen Dithyramben erblickte auch Aristoteles die Vorstufe der attischen Tragödie. Derselben Art werden auch die von Herodot (V 67) erwähnten tragischen Chöre des Adrastos in Sikyon gewesen sein, wie diese Stadt auch auf Epigenes als den angeblich ältesten Tragödiendichter Anspruch machte [3]).

Daß die genannten peloponnesischen Städte in alter Zeit und früher als Athen Satyrchöre auftreten ließen, werden wir der Überlieferung schon glauben dürfen, wenn wir auch weder den einheimischen Namen noch das Aussehen der Tänzer mit Sicherheit kennen. Für die Benennung allerdings bietet sich das ganz verwandte Wort τίτυρος, das den Dorern eignet. Aber die äußere Gestalt der peloponnesischen Satyrn können wir nur vermuten, denn die neueren Versuche, sie im Bilde nachzuweisen, müssen abgelehnt werden [4]). Wir werden also bis auf weiteres annehmen, daß die Satyrchöre in Korinth-Sikyon-Phlius nicht anders aussahen wie später die in Athen: welche Gestalt war das?

Die besonders von Wernicke verfochtene Hypothese, daß eine Reihe von Darstellungen bocksgestaltiger Tänzer auf attischen Vasen des V. Jahrhunderts als Satyrn zu bezeichnen seien, ist längst durch Loeschcke, Reisch und andere widerlegt [5]). Aber obwohl diese πᾶνες mit dem Dionysoskulte nichts zu schaffen haben, so muß festgestellt werden, daß die Satyrn seit der zweiten Hälfte des V. Jahrhunderts und dann besonders in der hellenistischen Epoche immer mehr zu Böcken gemacht wurden. Wenn sie bei Euripides (Kyklops 80) die τράγου χλαῖνα trugen, so ist damit

[1]) Diese Annahme (Suid. Πρατίνας; vgl. J. Becker, De Pratina, Diss. Münster 1912, S. 57 und 18) erklärt sich so, daß man die älteren, übrigens später nicht erhaltenen Stücke des Thespis (Wilamowitz 468, 3) noch nicht als Satyrspiele bezeichnete (vgl. L. Levi, Rivista a. a. O. 220 und Atti a. a. O. 390). — Die bekannten Epigramme des Dioskurides: Anth. Pal. VII 37 und 707 (vgl. dazu Wilamowitz, Sappho und Simonides, 231).

[2]) Vgl. Wilamowitz 469; Crusius bei Pauly-Wissowa II 840. V 1210; L. Levi, Rivista a. a. O. 202. Arion heißt bei Tzetzes im Schol. Lykoph. II p. 3,7 Sch. tragischer Dichter.

[3]) Suid. Θέσπις, Themistius orat. 27 p. 406, 22 Dindorf.

[4]) Die Behauptungen der Grammatiker, daß τίτυρος den Bock bedeute, erklären sich nur aus Kombination, vgl. Wilamowitz, Herakles [2] I 81, 43. Damit wird den Ausführungen von Kern, Hermes XXXXVIII 1913, 318 der Boden entzogen. Aber so wenig wie die Schafböcke der Bronze von Methydrion dürfen auch die Dickbauchtänzer der korinthischen, kyrenäischen, chalkidischen Vasen als Satyrn bzw. Tityroi bezeichnet werden, weder in der von G. Loeschcke, Ath. Mitt. XIX 1894, 524 noch in der von A. Dieterich, Pulcinella (1897) 56 und Solmsen 30 vorgeschlagenen Weise. Denn diese Wesen gehören zur attischen Komödie, deren Personal mindestens bei den Athenern niemals Satyrn genannt wurde. Ch. Fränkel, die im Rhein. Mus. LXVII 1912, 100 den besten Katalog jener Tänzer gibt, verzichtet mit Recht darauf, den antiken Namen wiederzufinden.

[5]) Wernicke, Hermes XXXII 1897, 290 und in Roschers Lexikon III 1409. Dagegen Loeschcke, Ath. Mitt. XIX 1894, 522; Reisch, Festschrift für Gomperz (1902) 456; Kuhnert 517. Es befremdet, daß Wilamowitz 466 mit den meisten der Philologen immer noch die Pandoravase für die Satyrn verwendet. Die Existenz bocksgestaltiger Tänzer ist natürlich nicht zu leugnen, wohl aber ihre Bezeichnung als Satyrn.

offenbar das Schurzfell gemeint, das in der Folgezeit ihr ständiges Abzeichen geworden ist. Den ältesten bildlichen Beleg gibt die mit dem Kyklops gleichzeitige Neapeler Pronomosvase, aber gerade sie beweist uns, daß das Fell erst kurz vorher eingeführt wurde, denn einer der Choreuten trägt noch die ältere, um die Mitte des Jahrhunderts allein herrschende Tracht, die aus einem einfachen Stück Zeug mit Radornament (keinem Fell) bestand und offenbar keinen anderen Zweck hatte, als den großen Pferdeschweif daran zu befestigen [1]). Abgesehen aber von diesem erst allmählich eindringenden Fellschurz haben die vorhellenistischen Satyrn nichts, wirklich auch gar nichts vom Bocke; vielmehr stammen sie vom Pferde ab, wie der Schweif (der erst bald nach der Einführung des Fellschurzes verloren ging) und die Ohren zeigen. Daß diese Pferdewesen, die im VII. Jahrhundert in der ionischen Kunst geschaffen und in der Zeit Solons fertig nach Athen gebracht wurden, vom V. Jahrhundert ab σάτυροι hießen, braucht nicht mehr bewiesen zu werden. Aber leider haben die Archäologen nach dem Vorbild der alten Ionier sich gewöhnt, sie vorher als Silene zu bezeichnen; darüber wird später noch zu reden sein.

## III. Der Silen.

Der Silen des Satyrspiels oder, wie wir ihn zur Unterscheidung von anderen Silenen zu nennen pflegen, der Papposilen (σιληνὸς πάππος Pollux IV 142), ist eine uns aus den Denkmälern (vgl. Abb. 2) seit etwa 450 sehr wohl bekannte Figur [2]). Die Maske zeigt stets einen Greis mit langem Bart. Vom Kopf bis zu den Füßen ist er in ein aus Wollzotteln gefertigtes Gewand [3]), das offenbar ein Schaf- oder

---

[1]) Das Material bei M. Bieber, Das Dresdener Schauspielerrelief, Diss. Bonn 1907, S. 20 Anm. 41 und Ath. Mitt. XXXVI 1911, 270, 276. Die älteste Darstellung, um 470, bei Wieseler, Theatergebäude VI 6, bringt die ältere Form. Der Wechsel liegt in der Zeit des schönen Stils, also in der zweiten Hälfte des V. Jahrhunderts: die alte und junge Form liegen nebeneinander, ja die Bonner Scherben Ath. Mitt. a. a. O. T. 14, 1 und 3 sind sogar eine Mischung aus beiden. Seit dem IV. Jahrh. kommt nur noch das Fell vor, vgl. das Neapeler Mosaik und Pollux IV 118.

[2]) Vgl. Wieseler, Theatergebäude Taf. VI und Furtwängler, Annali 1877, 228. Unter den Vasen sind noch immer die Neapeler Pronomosvase (Heydemann 3240, guida Ruesch 1975; Literatur bei M. Bieber, Ath. Mitt. XXXVI 1911, 271 Anm. 1; unsere Abb. 2 gibt einen stark vergrößerten Ausschnitt einer Sommerschen Photographie) die wichtigste und der polychrome Krater des Museo Gregoriano (II 26 bzw. 31; Helbig, Führer [3] Nr. 559) die älteste. Das Mosaik aus Pompeji (guida Ruesch Nr. 168) am besten jetzt bei Herrmann-Bruckmann, Denkmäler der Malerei des Altertums T. 14. Unter den Statuen kommen zu Athen 257 (Wieseler VI 6. Friederichs-Wolters 1503. Einzelaufnahmen 643. Reinach Rép. II 64, 8) und Berlin 278 (Wieseler VI 7. Reinach II 53, 6) die architektonisch verwendeten Stücke vom Athener Theater (Arch. Jahrb. XXIV 1909, 216; vgl. Fiechter, Die baugeschichtliche Entwicklung des Theaters S. 13) und die Delischen Exemplare (BCH XXXI 1907 T. 10. 11 S. 517. Reinach, Rép. IV 32, 1—3). Hübsche Terrakotten bei Winter, Typen II 396—401; Furtwängler, Archiv f. Rel.-Wiss. 1907, 331 T. 2.

3) χορταῖος, χιτὼν δασύς (Pollux IV 118). μαλλωτὸς χιτών (Dion. Hal. VII 72, 10). Eine gute Anschauung gibt die Wiedergabe des Silens in der Lauchstädter Aufführung, vgl. C. Roberts Übersetzung der Spürhunde, 2. Aufl. (1913), S. 12.



Abb. 2. Pronomosvase in Neapel (Ausschnitt nach Photographie Sommer 11048).

Ziegenfell vorstellt, gehüllt. Darüber trägt er, noch nicht auf der Pronomosvase, aber auf den späteren Denkmälern, den roten Purpurmantel [1]).

Die Denkmäler versagen für die Zeit vor etwa 450, aber mindestens zur Zeit des Thespis muß der Silen ja schon existiert haben. Überlegt man sich aber seine Vorgeschichte und erinnert sich, daß Aristoteles die Tragödie von den ἐξάρχοντες des Dithyrambos herleitete, so wird man vermuten dürfen, daß der Silen als der ἐξάρχων der Satyrn schon bei Arion vorkam. Die von Solmsen dargelegten sprachlichen Tatsachen sind dieser Vermutung nur günstig [2]). Das Wort σιληνός kommt zwar schon dreimal auf alt-schwarzfigurigen Vasen vor [3]), fehlt aber in dem älteren attischen Namenbestand: gegenüber fast fünfzigfachem Σάτυρος und Σατυρίων gibt es nur einen einzigen Σιληνός, und erst um 150 vor Chr., der wohl eingewandert war. Dagegen ist der Silen im Peloponnes heimisch, und zwar besonders im Gebirge Malea an der Südostspitze Lakoniens (vgl. auch den Tempel in Elis Paus. VI 24, 8). τραφῆναι μὲν δὴ τὸν Σιληνὸν ἐν τῆι Μαλέαι δηλοῖ καὶ τάδε ἐξ ἄισματος Πινδάρου (fr. 156 Schröder)· ὁ ζαμενὴς δὲ ὁ χοροιτύπος, ὃν Μαλέας ὄρος (μαλεγόρας überl., verb. Wilamowitz) ἔθρεψε Ναΐδος ἀκοίτας Σιληνός. ὡς δὲ καὶ Πύρριχος ὄνομα ἦν αὐτῶι, Πινδάρωι μὲν οὐκ ἔστιν εἰρημένον, λέγουσι δὲ οἱ περὶ τὴν Μαλέαν οἰκοῦντες. So erzählt Pausanias III 25, 2 bei Gelegenheit der Stadt Pyrrichos auf der Tainaronhalbinsel. Ob deren Name wirklich zu dem Silen gehörte, können wir nicht mehr nachprüfen, aber Pindars Zeugnis ist für uns von höchstem Wert. Denn daß dieser Silen von Malea, der gewaltige Tänzer, der Urvater des athenischen Satyrspiels war, beweist uns Pollux IV 104: ἦν δέ τινα καὶ Λακωνικὰ ὀρχήματα διὰ Μαλέας, σιληνοὶ δ' ἦσαν καὶ ὑπ' αὐτοῖς σάτυροι ὑπότρομα [4]) ὀρχούμενοι. Hier sind also, worauf E. Reisch sehr richtig hingewiesen hat, bereits Silene und Satyrn in enger Verbindung, jene als Anführer, diese als zitternde Diener. Da kann wahrhaftig kein Zweifel mehr sein, daß der Silen auch für den Dithyrambus des Arion vorauszusetzen ist: Korinth

[1]) φοινικοῦν ἱμάτιον (Pollux IV 118), πορφυρᾶ χλαμύς (Athen. V 198 a). Die Statuen und Terrakotten beweisen sicher, daß der Mantel dem Silen, nicht dem Satyr (wie man nach Pollux IV 118 meinen könnte) zukommt. Die ἀλουργίς, welche die eine der beiden von Dioskurides fingierten und als Gegenstücke gedachten Grabstatuen (Anth. Pal. IX 37 und 707) trägt, zeigt also erstens, daß dieses keine Satyrn, wie man zu sagen pflegt, sondern Silene waren, und zweitens, daß man die Erfindung des Purpurmantels dem Sophokles zuschrieb. Der rote Mantel rechts unten auf dem Neapeler Mosaik gehört offenbar zu der Silensmaske.

[2]) Zu bekämpfen ist aber sein Versuch, den Silen auf dem Pariser Krater mit der »korinthischen Posse« wiederzufinden, vgl. oben S. 4 Anm. 4. Die betreffende Figur darf nur als Vertreter des Chors verstanden werden.

[3]) Vgl. unten S. 12 Anm. 1. Der kleine Stein auf der Akropolis (Paus. I 23, 5; vgl. Robert, Der müde Silen, Halle 1899) ist schwerlich älter als die Vorstellung von dem kleinen Silen, also nicht vorhellenistisch. Durch die Sage ist Silen allerdings früh in Athen bekannt geworden; vgl. die Darstellungen bei Kuhnert 458. 479 und bei Walters, JHS. XXXI 1911, 10, dazu Wilamowitz, Ilias und Homer 401.

[4]) Die Überlieferung schwankt zwischen ὑπότροχα und ὑπότρομα. Da jenes keinen Sinn gibt (wie die Versuche von Crusius, Philologus 1889, 207 Anm. 28 und 1896, 565 Anm. 1 zeigen), ist trotz der schwächeren Bezeugung ὑπότρομα zu lesen. Feig und bange sind ja die Satyrn auch in Athen; vgl. Soph. Ichneutai 139 ff. (κάκιστα θηρῶν ὄντες, ἐν πάσηι σκιᾶι φόβον βλέποντες, πάντα δειματούμενοι) und Eur. Kycl. 635 ff. In Malea zittern sie vor ihrem Herrn, dem Silen; denn man wird wohl annehmen dürfen, daß jeder Chor nur einen einzigen Führer besaß.

wurde die Etappe für die Wanderung des Silen und der Satyrn von Malea nach Athen.

Man hat in neuerer Zeit immer wieder die Vermutung ausgesprochen, der erste Schauspieler, der sich von dem Chore loslöste und ihm gegenübertrat, sei niemand anders als der Gott Dionysos selbst gewesen, wie auch »alle die berühmten Figuren der griechischen Bühne, Prometheus, Oedipus usw., nur Masken jenes ursprünglichen Helden Dionysos« seien (Nietzsche). Mit Dionysos allerdings hat der peloponnesische Silen nichts zu tun, wohl aber ist auch er ehemals ein Gott gewesen, nämlich die lakedämonische Parallelgestalt des arkadischen Pan [1]) und wie dieser ein berühmter Tänzer. In seinem Kulte haben die Satyrn zuerst getanzt, mit ihm zusammen sind sie auf die Wanderschaft gegangen und haben auch in anderen Kulten ihre Kunst gezeigt. Diese sind verschollen bis auf die Nachricht des Herodot, wonach die Sikyonier »tragische Chöre« zu Ehren des Adrastos veranstalten ließen. Erst Arion hat anscheinend den dionysischen Dithyrambos durch Satyrn singen lassen, und diese Verbindung hat sich dann durchgesetzt, denn schon Kleisthenes nahm die tragischen Chöre in Sikyon dem Adrastos weg und gab sie dem Dionysos [2]). Für die Athener vollends war der Silen nie etwas anderes als der Chorführer des dionysischen Chores, und die attischen Künstler haben ihn durch Bild und Lied so fest mit dem Dionysoskult verbunden, daß wir uns ihn nur schwer als ursprüngliches Einzelwesen, als ursprünglichen Gott vorstellen können.

Die Satyrn waren von Hause her und bis ins V. Jahrhundert hinein Ithyphallen; bedeutet doch schon ihr Name das »schwellende Glied«. Wie kamen sie aber in das Gefolge des Silen? Es wäre nicht unmöglich, daß dieser in einer sehr frühen Zeit dem Pan oder Hermes ähnlicher war als später; vielleicht erklärt es sich so auch, daß die alten Ionier die Satyrn als Silene bezeichneten und daß noch der Silen des euripideischen Kyklops recht derbe Züge trägt. Aber im allgemeinen ist der attische Papposilen in Dichtung und Kunst von recht anderer Art als seine Satyrn, obwohl er als ihr Vater bezeichnet wird. Er ist schon frühzeitig der gütige, weise, menschenfreundliche, weltschmerzliche, bis dann die bösen Kinder, mit denen zusammen er sich stets im Theater zeigen mußte, auch seinen Charakter immer mehr verdorben haben.

## IV. Das Wort Tragödie.

Da wir die beiden Elemente des altattischen Dramas für übernommen halten, so wäre es praktisch ohne Bedeutung, ob man erst das Spiel des Thespis oder schon die Vorstufen in Korinth und Malea als Tragödie bezeichnen will. Die Frage ist

[1]) Irrig ist aber die auch von Wilamowitz, Hermes XXXIII 1898, 515 (vgl. Reisch, Festschrift für Gomperz, 1902, S. 463, 2; Solmsen 19) weitergegebene Meinung von Meineke, daß der Pan von Malea (Kallimachos fr. 412 und Glaukos, Anth. Pal. IX 341) identisch sei mit dem Silen. Roscher in seinem Lexikon III 1353 widerlegt das: der Pan gehört zu dem arkadischen Malea südlich von Megalopolis.

[2]) Herodot V 67 (Κλεισθένης χοροὺς μὲν τῶι Διονύσωι ἀπέδωκε) ist zwar der Ansicht, daß Dionysos der rechtmäßige Besitzer dieser Chöre sei; dies Urteil ist für einen Athener des V. Jahrhunderts selbstverständlich.

mit unserem Material nicht zu entscheiden. Allerdings soll nach einem ganz späten Zeugnis [1]) lange vor Thespis bereits Solon von dem τραγωιδίας δρᾶμα des Arion gesprochen haben, aber es ist sehr möglich, daß dieser Ausdruck ganz dem mittelalterlichen Gewährsmann gehört und Solon etwa nur die Satyrn des Arion erwähnt hat, die ja nach dem Ausweis der Denkmäler damals nach Athen hinüberwirkten. Wenn ferner später Herodot von tragischen Chören im alten Sikyon redete, so braucht das nicht anders verstanden zu sein, als daß sie identisch waren mit denen, die man im perikleischen Athen tragisch nannte.

Indem wir also vorläufig auf ein Urteil darüber verzichten, wann und wo das Wort Tragödie aufkam, wenden wir uns nun der weit wichtigeren Frage nach seiner Deutung zu. Das verwickelte und schwierige Problem hat bisher am besten Emil Reisch in der Festschrift für Gomperz (1902, S. 451) behandelt; einen noch ausführlicheren Katalog aller aufgestellten Hypothesen hat kürzlich Flickinger (Classical Philology VIII 1913, 269) gegeben. Die meisten dieser antiken und modernen Versuche sollen allerdings hier nicht noch einmal Spießruten laufen, denn das Satyrspiel selbst hat zu sprechen begonnen und damit eine endgültige Entscheidung nahegebracht. Zwei Stellen beweisen uns jetzt, daß in ihm jemand mit einem Bocksbart auftrat. Die eine ist längst bekannt, Aeschylus Fragment 207 aus dem Prometheus Pyrkaeus: τοῦ δὲ σατύρου τὸ πῦρ, ὡς πρῶτον ὤφθη, βουλομένου φιλῆσαι καὶ περιβαλεῖν ὁ Προμηθεὺς „τράγος", ἔφη, „γένειον ἄρα πενθήσεις σύγε". Hier ist τράγος nach dem Nachweis von Shorey[2]) nicht als Vokativ zu fassen, sondern etwa gleichbedeutend mit ὡς τράγος. Der Satyr hat also einen Bocksbart, und Prometheus warnt, ihn an der neugebrachten Flamme nicht zu verbrennen. Zu dieser oft besprochenen Stelle ist nun eine noch wichtigere in den Ichneutai des Sophokles gekommen (v. 357; col. XIV 15):

ἀλλ' αἰὲν εἶ σὺ παῖς· νέος γὰρ ὢν ἀνὴρ
πώγωνι θάλλων ὡς τράγος κνηκῶι χλιδᾶις.
παύου τὸ λεῖον φαλακρὸν ἡδονῆι πίτνας.

Die Nymphe Kyllene redet. Sie ist empört, daß man das Hermeskind verdächtigt, und hat es ausführlich verteidigt. Dann bricht sie plötzlich ab: »Aber ach, du bleibst ein Kind. Denn obwohl du ein junger Mann bist, renommierst du mit dem gelben Ziegenbart. Hör auf, deine strahlende Glatze wohlgefällig zu präsentieren.« Wer ist angeredet? In Betracht kommen entweder der Satyrchor oder sein Führer, der Silen; an jenen denken die meisten Herausgeber, an den Silen nur Wilamowitz (463, 1) und Karl Schmidt (GGA. 1914, 607). Der Angeredete ist kein Kind mehr, hat sich aber nach der Meinung der Kyllene als ein παῖς benommen, trotzdem er

[1]) Zur Beurteilung der von Rabe (Rhein. Mus. LXIII 1908, 149) edierten Stelle aus dem Hermogeneskommentar des Johannes vgl. Wilamowitz 470.

[2]) Classical Philology IV 1909, 433; vgl. auch Wilamowitz 467, 2, aber auch Aesch. Trag. S. 180 fr. 207 mit dem Zeugnis des Epiphanius, der den Satyr direkt als Bock bezeichnet. Daß der Satyr (oder vielmehr der Silen) nicht nur einen Bocksbart trug, sondern selbst ein Bock war, wird sich bald zeigen; die Interpretation des Epiphanius ist also dem Sinne nach ganz richtig, wenn auch nicht nach dem Wortlaut.

eine Glatze und einen Gelbbart wie ein Bock hat. Das ist offenbar ein rein archäologisches Problem, das nach den Denkmälern entschieden werden muß. Nun gibt die Glatze nicht den Ausschlag, denn auch die Satyrn sind in der Zeit des Aeschylus und Sophokles in der Regel kahlköpfig. Aber einen langen hellen Bocksbart führt nur der Silen und nicht der Satyr! Man betrachte die Neapeler Pronomosvase, am besten in einer Photographie (Abb. 2): die Bärte der Satyrn werden mit der schwarzen Firnismasse gegeben, während die Silensmaske mit dem Bart ebenso wie das ganze Zottelfell des Silens in aufgesetztem Weiß erstrahlt. Und wieder schaue man auf die andere bildliche Haupturkunde des Satyrspiels, das Mosaik aus Pompeji: an der fleischfarbenen Silensmaske hängt der hellgraue Bart in ganz langen welligen Strähnen; die Satyrmaske können wir hier nicht vergleichen, sie ist nach Herrmanns Zeugnis zu sehr zerstört und ergänzt. Man überlege ferner noch, wem die Philosophen ihren τραγικὸς πώγων verdanken: ob dem weisen Silen, der ihn allezeit behalten hat (vgl. Lukian, Alektryon 10, S. 716) und noch in den delischen und römischen Statuen mit einem echten Bocksbart prangt, oder dem Satyr, der seinen Bart bereits im IV. Jahrhundert meist einbüßt, weshalb auch das hellenistische Satyrspiel den Chor beliebig als πολιός oder γενειῶν oder ἀγένειος verwendet (Pollux IV 132). So fällt uns die Entscheidung durchaus nicht schwer: Silen ist es, der von der Nymphe bei Sophokles angeredet wird und auf ihn, den alten Mann, paßt natürlich das Hervorheben der Glatze noch besonders gut. Der Text allerdings muß verdorben sein; das hat Wilamowitz richtig empfunden, so wenig auch seine gewaltsame Vermutung (ἀλλ' αἰὲν εἶ σὺ παῖς· πάλαι γὰρ ὢν ἀνήρ κτλ.) zu billigen ist. Aber Karl Schmidt machte einen glücklicheren Vorschlag: ἀλλ' αἰὲν εἶ σὺ παῖς νέος· γέρων ἀνὴρ κτλ., was ich frei so übersetzen möchte: »Ewig bleibst du ein kleines Kind, und du willst ein alter Mann sein, der mit einem langen Gelbbart wie ein Bock stolziert?«

Was aber so für die Ichneutai gefunden wurde, gilt natürlich ebenso für den Prometheus: der einzelne Satyr, der nach dem Bericht des Plutarch die Flamme umarmen wollte, war in Wirklichkeit der γεραίτατος σατύρων, d. h. der Silen, der hier wie dort als ἔξαρχος seines Chores auftrat.

Hellgrau erscheint der Silensbart auf dem Neapeler Mosaik. πυρρογένειος heißt der Silen, den Dioskurides auf dem Grabe des Sositheos stehen ließ. Einen πώγων κνηκός trug der Silen der Ichneutai. Daß aber auch der ganze Silen, von oben bis unten, ein κνήκων (mit Theokrit 3, 5 zu reden) war, zeigen uns die bildlichen Denkmäler und Beschreibungen: von oben bis unten wird er in ein zottiges Vließ, den χορταῖος oder μαλλωτὸς χιτών, gesteckt. So war schon der Silen von Malea ein πύρριχος (Paus. III 25, 2). Immer sind es verwandte Farben, mit denen das etwas undefinierbare Aussehen des Bocksfelles gemalt wird [1]). Dem Pan, der auch ein berühmter Tänzer war, sah also der Silen recht ähnlich, er war wohl auch ursprünglich ein naher Verwandter des arkadischen Gottes, ohne ihm doch völlig zu gleichen. Denn niemals hat er Bocksfüße und Bockshörner [2]) erhalten, sein Instrument wurde die Doppelflöte,

[1]) »πυρρός oder κνηκός, das macht nichts aus« (Wilamowitz 465).

[2]) Wenn der Silen überhaupt Hörner bekommt, so sind es (ganz vereinzelt) Ammonshörner, vgl. Furtwängler, Arch. f. Rel.-Wiss. 1907, 331.

nicht die Syrinx, und auch dem Wesen nach blieb der weise Silen deutlich von dem lüsternen Pan getrennt.

Um nun aber zum Namen der Tragödie zurückzukehren: wie ist er jetzt zu erklären? Die τραγωιδία heißt nach dem Chor der τραγωιδοί, dieser aber nach seinem Choregen (das Wort im alten Sinn gefaßt: Athen. XIV 633b), dem τράγος. Nun legt die Analogie der κιθαρωιδοί und αὐλωιδοί die Vermutung nahe, daß der τράγος ursprünglich der musikalische Begleiter seines Chores war, und wirklich ist ja der Silen in der Sage der berühmte Spieler und Erfinder der Doppelflöte. Die Chöre der Silene und Satyrn sind spartanischen Ursprungs, und gerade ἐν Λακεδαίμονί τις χορηγὸς αὐτὸς ηὔλησε τωι χορῶι (Aristot. Politik VIII 6, p. 1341*a* 33). Bei den anderen lyrischen Chören bildete der Dirigent zugleich den musikalischen Begleiter; während aber Alkman die Leier spielen und zugleich singen konnte, war dem Flötenspieler die Verbindung von Spiel und Vers versagt, wie Marsyas zu seinem Schaden in dem Wettkampf mit Apoll erfuhr. Der peloponnesische Silen wird noch musiziert haben und erst der Athener Thespis wird es gewesen sein, der ihm die Flöten aus der Hand nahm und ihn selbst sprechen, einen eigenen αὐλιστής aber begleiten ließ. Myron hat vielleicht von diesem Wechsel noch gewußt, als er die Athena den Silen hindern ließ, die Flöten wieder aufzunehmen, aber es ist sehr fraglich, ob viele von seinen Zeitgenossen den eigentlichen Sinn des Wortes noch verstanden, dessen Bildung nach dieser Überlegung auf die Zeit vor Thespis, also wohl auf den Peloponnes, zurückgeht.

Es mag sein, daß Aristoteles noch die ursprüngliche Bedeutung des Wortes Tragödie gewußt hat, denn wenn er ihre Entstehung von den ἐξάρχοντες des Dithyrambos herleitet, so spielt er damit wohl auf den τράγος als ἐξάρχων an. Aber schriftlich war dies Wissen jedenfalls nicht niedergelegt, denn bald nachher begannen die neuen Theorien. Eratosthenes kannte schon die Erklärung, die den als Siegespreis ausgesetzten Bock heranzog. Die Behauptung aber, daß die Satyrn selbst τράγοι waren, ist wohl aus der falschen Interpretation solcher Stellen, wie wir sie noch aus dem Prometheus und den Ichneutai besitzen, entstanden, und zwar in einer Zeit, da die Satyrn ihre Pferdeattribute bereits ganz verloren hatten. Dieser Ansicht, die bis auf den heutigen Tag bei der Mehrzahl der Philologen die herrschende geblieben ist, haben die Denkmäler den Boden entzogen; möge sie nun aber auch wirklich tot sein.

## V. Zur Geschichte der Satyrn und Silene.

Aus der Betrachtung der Monumente sind wir zu dem Ergebnis gekommen, daß die Choreuten des attischen Satyrspiels Pferde waren und erst spät den Böcken ähnlich gemacht wurden, während ihr angeblicher Vater, der Silen, schon ursprünglich einen Bock vorstellte und nach sich die Tragödie benannte. Die merkwürdige Verbindung erfordert ein kurzes Eingehen auf die allgemeine Geschichte der beiden Dämonen.

Der Silen gehört nach Kultus und Namen der vordorischen Bevölkerung des Peloponnes an. Wie er in der frühesten Zeit dargestellt wurde, wissen wir nicht;

aber da er im VI. Jahrhundert als Bock nach Athen kam, wird er es schon vorher gewesen sein, was auch seinem Namen (= σιμός) am besten entspricht.

Lange vor dem VI. Jahrhundert hatten die Ionier, die den Namen aus dem Mutterland mitgebracht hatten, in der Fremde den Silen wiedererkannt; sie haben Marsyas, Olympos, Hyagnis als Silene bezeichnet. Was aber wichtiger ist, die Ionier nannten seit dem VII. Jahrhundert auch das dämonische Gefolge des Dionysos mit demselben Namen und erfanden für dieses eine neue Bildung, mit Pferdeschweif und Roßhufen.

Die prächtigen Bilder und Geschichten dieser ionischen Pferdesilene drangen nach dem Mutterlande hinüber, wo dieselben Begleiter des Dionysos bereits einen anderen, den Ioniern unbekannten Namen, den der Satyrn, erhalten hatten. Wie diese zu Anfang gebildet wurden, entzieht sich unserer Kenntnis, denn gleich die ältesten Darstellungen zeigen, daß das Mutterland seit der ersten Hälfte des VI. Jahrhunderts die Gestalt der ionischen Pferdesilene für seine Satyrn übernommen hat. Ja anfangs sieht es sogar so aus, als wäre der einheimische Name dabei verloren gegangen, denn in den drei bisher bekannten Beispielen schreiben die schwarzfigurigen Maler den Pferdewesen als Namen σιληνός, nicht σάτυρος bei [1]). Das erklärt sich durch die Allmacht des ionischen Epos und der ostgriechischen Kunst: man bezeichnete die fremden Wesen zunächst mit der fremden Benennung, vermutlich ohne deren Sinn zu verstehen. Aber bald kommt das alte, im altattischen Sprachschatz wurzelnde Wort wieder zu Ehren, der erste Beleg [2]) ist von rund 530. Eine gewisse Verwirrung ist in der Folgezeit dann zweifellos eingetreten, weniger groß allerdings als in der modernen archäologischen Terminologie. Der Silen heißt sowohl Silen wie Satyr; denn obwohl er im Wesen nichts mit letzterem zu tun hat, hat das Satyrspiel ihn zum Vater des Satyrchors ernannt. Ein ähnliches Schwanken zeigt die bildliche Überlieferung: der Silen wird meistens wie ein gewöhnlicher Satyr gebildet, aber als »Papposilen«, wo der Silen des Satyrspiels gemeint ist. Daher tun wir gut, auch unsererseits das pferdeschwänzige dionysische Wesen zunächst stets (mit dem attischen und nicht dem ionischen Namen) als Satyr zu bezeichnen, besonders wo es in der Mehrzahl auftritt.

Das muß hier über diese verwickelte Frage, die einer neuen Bearbeitung be-

[1]) Aufgezählt bei Ch. Fränkel, Satyr- und Bakchennamen S. 20 und 52; die Scherbe von der Akropolis jetzt abgebildet bei Graef III Nr. 1611 b Taf. 82 (irrig als 1611 c). Die Verschiedenheit aller drei Bilder ist sehr bezeichnend für die Fremdheit des Pferde-Silens in Athen. Besonders fällt die in Attika ganz seltene Behaarung bei der Akropolisscherbe auf; vielleicht läßt sich aus dem Ohr noch bestimmen, welchem Tier dieser bis auf den Oberteil zerstörte Silen angeähnelt war.

[2]) Reisch, der das große Verdienst hat, energisch gegen die neuere archäologische Unsitte, jeden attischen Pferde-Satyr als Silen zu bezeichnen, protestiert zu haben (bisher nur leider mit geringem Erfolg), hat mit Recht (S. 461) auf die Würzburger Schale Urlichs I S. 50 Nr. 87 epiktetischen Stils hingewiesen, die den Namen leicht verschrieben oder eigentlich nur mit umgestelltem ρ gibt, und Bulle (bei Flickinger, Classical Philology VIII 1913, 278 Anm. 3) ist ihm mit entscheidenden Gründen beigetreten. Damit ist der Versuch von W. Schulze (GGA. 1896, 254) erledigt, trotz der Zustimmung von Solmsen (S. 20, 1) und Ch. Fränkel (Satyr- und Bakchennamen S. 35 und 58).

darf, genügen. Um nun aber zu den großen Dionysien Athens zurückzukehren, so sei zunächst noch einmal betont, daß der Gott in Eleutherai anscheinend keine Satyrn um sich hatte. Als der Melanaigis nach Athen gebracht wurde, hat er sein schwarzes Ziegenfell [1]) abgelegt, und zu seinen Begleitern wurden die fröhlichen und nichtsnutzigen Satyrn gemacht. Sie erscheinen gleich auf dem ältesten bildlichen Denkmal des neuen Kultes, dem Giebel des alten Porostempels, und sie bevölkern den Schiffskarren, den die Athener für ihren Eleuthereus anscheinend erfunden haben und mit dem sie ihn jährlich von neuem in ihre Stadt hineinführten [2]). Zweierlei Spiele aber wurden dem Gotte gewidmet, die zu den unsterblichen Formen der Tragödie und Komödie geführt haben. Das ältere sind die κῶμοι, deren Beginn die attische Chronik anscheinend in die Zeit zwischen 581 und 561 datierte [3]), die schon bald nachher auf den Vasen erscheinen und erst gegen 486 als κωμωιδία (unter dem Einfluß und nach dem Vorbild der τραγωιδία) eine feste staatliche Einrichtung wurden. Gleichzeitig mit den κῶμοι werden die Satyrn ihre Tänze begonnen haben. Sie wurden anscheinend nebst ihrem Chorführer aus dem peloponnesischen Kulte übernommen und auch der Name der τραγωιδοί stammt wohl daher. Als Flötenspieler war der peloponnesische Silen nach Athen gewandert, wo er zum Sprecher und ältesten Schauspieler wurde. Seine Satyrn aber verdankten zwar ihre Lieder den Korinthern, ihren Leib den Ioniern und ihren Anführer den Lakonen, doch die Athener haben die köstliche Schöpfung der anderen in würdigster Weise weitergebildet und ihr unerschöpfliche Grazie und ewiges Leben verliehen.

[Nachschrift. Die vorstehende Abhandlung bringe ich so zum Abdruck, wie sie im Oktober 1916 niedergeschrieben war. Seitdem hat Martin P. Nilsson im vorigen Bande des Jahrbuches S. 323 ff. die dionysischen Feste der Athener erneut besprochen. Auf die Gesamtheit seiner Ausführungen brauche ich hier nicht einzugehen, wohl aber erfordert die heortologische Rekonstruktion der großen Dionysien einige Bemerkungen.

Ich halte nach wie vor die Hypothese von Nilsson und Usener, wonach der Schiffskarrenzug zu den Anthesterien gehört habe, aus folgenden Gründen für unmöglich: 1. Die Existenz einer Anthesterien-πομπή hat Nilsson nicht erwiesen, die Zeugnisse sprechen nur von einem Komos. Nun ist ein solcher zwar bisweilen auch zum Bestandteil einer πομπή gemacht worden (so an den großen Dionysien und wahrscheinlich an den Lenäen), aber es ist falsch zu sagen: »gefahren wird nur in einer

[1]) Mit dem hellen Fell des Bockes, das der Silen trägt, hat es natürlich gar nichts zu tun. Auf die religionsgeschichtlichen Phantasien brauche ich nicht mehr einzugehen, sie sind schon durch Wilamowitz erledigt.

[2]) Vgl. meine Abhandlung über den Schiffskarren, Arch. Jahrb. XXVII 1912, 61.

[3]) Vgl. S. 72 Anm. 3 des Schiffskarrenaufsatzes, auch Wilamowitz 470, 2. Einen Irrtum habe ich zu berichtigen: der den Bock führende Maskenträger, der auf dem bildlichen Festkalender die großen Dionysien vorstellt, ist kein Komast, sondern ein Satyr in ähnlicher Gestalt wie auf dem vatikanischen Mosaik bei Wieseler, Theatergebäude T. VIII 11, S. 51 (die große Publikation von Nogara ist mir nicht zugänglich); zu vergleichen sind auch die hellenistischen Silene Winter, Typen II 394, 9. 10.

Festprozession, nicht in einem Komos« (S. 324). Nach der Glosse bei Suid. Phot. Apostol. über τὰ ἐκ τῶν ἁμαξῶν σκώμματα verspotteten an den Choen οἱ κωμάζοντες ἐπὶ τῶν ἁμαξῶν τοὺς ἀπαντῶντας, und da das letztere Wort die ruhigstehenden Zuschauer einer Prozession ausschließt, so dürfen auf die Verallgemeinerung, wonach die Wagenscherze ἐν ταῖς Διονυσιακαῖς πομπαῖς (Harpokr. πομπείας καὶ πομπεύειν) stattfanden, keine Schlüsse gebaut werden. — 2. Da die allgemeine Schiffahrt nach unzweifelhaftem Zeugnis erst an den Dionysien begann, wird auch der Gott seinen carrus navalis nicht eher bestiegen haben (Nilssons Ausflüchte S. 334 werden wenige überzeugen; ein menschlicher Festkalender ist doch etwas anderes als ein Vogelflug). — 3. Nilsson kann keinen einzigen Bestandteil des auf den Vasen gezeichneten Schiffskarrenzuges für die Anthesterien belegen, ja nicht einmal eine öffentliche Umfahrt des λιμναῖος. Auch die Basilissa und die Gerären sucht man vergeblich auf den Vasen, deren Kultpersonal aus einem Opferpriester und den Satyrn besteht.

Demgegenüber halte ich meine früheren Darlegungen voll aufrecht. Die Überlieferungen über die großen Dionysien und ihre berühmte πομπή erklären fast jeden Einzelzug der Vasen einschließlich der τετράκυκλος und des Eleuthereusbildes, das jährlich in die Stadt einzog. Die Kalenderlage paßt vorzüglich. Natürlich würde ich die Analogie von Smyrna gern gelten lassen (dazu fühle ich mich viel zu sehr als Schüler H. Useners), wenn eben dabei in Athen nicht ein Unsinn herauskäme, wie Nilssons eigene Rekonstruktion des Anthesterienfestes (S. 336) schlagend zeigt. Nur eine Einzelheit sei zum Schluß noch hervorgehoben. Unter allen attischen Dionysosfesten ist der phallische Charakter bei keinem stärker ausgeprägt als den großen Dionysien, und aus diesem Grunde sind auch die σά-τυροι, wie sie Solmsen uns gedeutet hat, nirgends mehr am Platz. Schon der Giebel des archaischen Eleuthereustempels redet eine deutliche Sprache, und Satyrspiel und Tragödie wurzeln eben doch hier. Ist es da nun Zufall, daß Satyrn den Schiffskarren ziehen und bemannen? In der hellenistischen Zeit durften die Epheben an einem noch nicht sicher identifizierten Fest den Eleuthereus (oder war es ein anderes Dionysosbild?) von seinem Altar in die Orchestra bringen [1]; wer ihn an den großen Dionysien in

[1]) Nilssons Ausführungen über die εἰσαγωγή der Ephebeninschriften hat bereits P. Stengel im Arch. Jahrb. XXXI 1916, 340—344 bekämpft. Wenn dieser dabei auf S. 340 voraussetzt, daß ich die Anwesenheit des Eleuthereus in der Dionysienprozession leugne, so verweise ich auf Arch. Jahrb. XXVI 1912, 71 zur Widerlegung. Wer übrigens mit Robert, Nilsson und in gewissem Sinne auch Stengel fortfährt, die Ephebenprozession den großen Dionysien zuzuweisen, braucht deshalb noch nicht zu leugnen, daß in der alten Zeit des VI. und V. Jahrhunderts Satyrjünglinge den Eleuthereus begleiteten. Denn abgesehen davon, daß die Epheben als Satyrn auftreten kon[illegible] [illegible]de der in den Inschriften bezeugte gegen die neue. Zug schwerlich vor Lykurg, als die Epheben ihre neue Organisation erhielten, eingerichtet.

[P. Stengel bittet uns um Aufnahme folgender Berichtigung: Nach dem Erscheinen meines Aufsatzes über die εἰσαγωγή des Dionysosbildes (Arch. Jahrb. 1916, S. 340 ff.) machte mich Frickenhaus brieflich darauf aufmerksam, daß er das Zeugnis des Philostratos und Pausanias niemals habe »entkräften« wollen. Mein Mißverständnis bedauernd, setze ich hier den Text, wie er S. 340 Zl. 13 v. u. hätte lauten sollen, her: Nun ist durch Philostr. v. s. II 1, 3, p. 57 die Einführung des Eleuthereus für die Gr. Dionysien bezeugt, und Pausanias I 29, 2 bestätigt diese Angabe. Fr. aber bestreitet die Identität der

die Stadt fuhr, ist nicht überliefert, aber wer war passender als die Jünglinge, die am nächsten Tage die τραγωιδία sangen? Wie anders ging es bei den Anthesterien zu, wo ehrbare Frauen die heilige Handlung bedienten, und wie anders wieder auf den »Lenäenvasen«, von denen ich (trotz Petersen und Robert und Nilsson) noch einmal zu zeigen hoffe, daß sie diesen Namen verdienen.]

Straßburg i. E. August Frickenhaus.

---

# DIE HERKUNFT DES TRAGISCHEN KOSTÜMS.

Mit Tafel I.




Die Tragödie verdankt ihren Ursprung der Verbindung zwischen einem aus Satyrn bestehenden Chor, der zu Ehren des Dionysos sang und tanzte, mit einem ernsten Sprecher, der den natürlichen Führer des dämonischen Chors, den alten Silen, ersetzte [1]). Dieser lebt als Papposilen im Satyrspiel fort, in dem allein später auch die Chorsatyrn ihr Dasein fortsetzen, nachdem sie aus dem ernsten Drama verbannt

hier und der in den Inschriften erwähnten εἰσαγωγή und hält daran fest, daß die Einführung an den Gr. Dionysien bei Gelegenheit oder genauer inmitten der großen Pompe stattfand, die sich vom Dipylon nach dem Theater bewegte, und daß die Epheben damit nichts zu tun hätten. *Ein gegen ihn sprechendes Argument usw. bis* ὁμοίως δὲ *stehen.* Gewichtiger noch scheinen mir die Bedenken, die sich gegen eine Mitführung des Bildes in dem Festzug erheben. Mag es eine »Epiphanienprozession« sein, mir scheint Pfuhls Frage (De Athen. pompis sacris 76) noch immer berechtigt: Qui factum est, ut hostiarum multarum comitatus omni apparatu sacro exstructus deum non adiret, postquam in suum fanum advenit, sed simul cum illo adveniret? Num Bacchi simulacrum ligneum, cum Eleuthereus proficisceretur, hostiarum agmen immensum secum duxerat? Dennoch halte ich Fr.s Beobachtung in einem sehr wichtigen Punkte für richtig. *Wenn die Athener* usw. S. 341. Die Redaktion.]

[1]) Vgl. v. Wilamowitz-Moellendorff, Einleitung in d. griech. Tragödie, S. 81 ff. Griech. Tragödien III, Einleitung zu Euripides Kyklops S. 6 ff. Neue Jahrbücher 1912, 463 ff. Bethe, Prolegomena zur Geschichte d. griech. Theaters, S. 27 ff. Navarre bei Daremberg-Saglio s. v. tragoedia 386 ff.

worden sind. Im Satyrdrama sind also die Choreuten und ihr Führer Personen aus der Begleitung des Dionysos und behalten als solche bis zuletzt das ihrer dämonischen Natur entsprechende Kostüm. Auch die Schauspieler der Komödie haben Zusammenhang mit Dionysos, denn sie sind nach dem Vorbilde der Kobolde ausgestattet, die besonders auf korinthischen Vasen in fröhlichem Dienst des Dionysos, im Komos, tanzend und trinkend dargestellt sind [1]). Die Choreuten der Komödie entsprechen den Tierchören, die an den Dionysosfesten in Athen auftraten [2]). Bei allen diesen Personen ist die Beibehaltung des Kostümes aus dem dionysischen Kult, aus dem Tragödie, Satyrspiel und Komödie sich in langem Prozeß entwickelt haben, mit philologischem und archäologischem Material bewiesen worden und wird allgemein geglaubt. Der so naheliegende Schluß, daß das Kostüm der tragischen Schauspieler auch aus derselben so reichen Quelle und damit aus einer vor der Ausbildung der dramatischen Poesie liegenden Periode stammen muß, ist auch bereits seit langer Zeit gezogen worden [3]). Schon K. O. Müller gibt die richtige Fassung, daß das Bühnenkostüm aus den dionysischen Prachtaufzügen stammt, während Albert Müller dagegen von den Gewändern des »Dionysospriesters« spricht. Da K. O. Müller seine Hypothese durch so späte Zeugen wie Pollux und das Mosaik aus Porcareccia im Vatikan [4]), Bethe ebenfalls durch Pollux und die dem Ende des V. Jahrhunderts angehörige Neapeler Satyrspielvase [5]) zu erweisen suchten, so konnten sie keinen Glauben finden. Nur für den Kothurn hat Alfred Körte [6]) die Zugehörigkeit zum Kostüm des Dionysos sicher bewiesen, während ich [7]) gleichzeitig ausführte, daß der Kothurn als weicher Schaftstiefel schon in voraeschyleischer Zeit gebräuchlich und sowohl damals wie später besonders für Dionysos charakteristisch war. Zu den von Körte und mir genannten Beispielen füge ich noch einen Krater aus Theben in Athen (unten Abb. 15) und ein spätes, aber reizvolles Denkmal (Titelvignette), den Sarkophag

[1]) A. Körte, Jahrbuch des arch. Instituts VIII, 1893, S. 89 ff.; Athen. Mitt. XIX 1894, S. 346 ff.; Loeschcke, Athen. Mitt. XIX 1894, 510 ff., Taf. VIII; Charlotte Fränkel, Rheinisches Museum für Philologie N. F. LXVII 1912, 94 ff.

[2]) Vase Berlin: Gerhard, Trinkschalen und Gefäße II Taf. XXX 1; Furtwängler, Vasensammlung Berlin Nr. 1697 und 1830. Vase London: Cecil Smith, Journal of hellenic studies II 1881, 309 ff., Taf. XIV; British Museum Catalogue of Vases II 247 B 509. Poppelreuter, De comoediae atticae primordiis 5 ff. mit Abb. Skyphos aus Neapel in Boston: Minervini, Bull. Napoletano N. S. V 1856, 57 und 134, Taf. VII 1. Loeschcke, Ath. Mitt. XIX 1894, 518 f., Anm. 1. Robinson, Boston Catalogue of Vases 136 f. Nr. 372, Pl. 3.

[3]) Karl Otfried Müller, Handbuch der Archäologie 1835, S. 465, § 336, 3. Griech. Literaturgeschichte I[4] 497. Albert Müller, Lehrbuch der griech. Bühnenaltertümer 1886, 227. Crusius, Philologus XLVIII 1889, 703. Bethe a. a. O. 42. Amelung bei Pauly-Wissowa s. v. χειριδωτὸς χιτών Sp. 2212. Dieterich, Entstehung der Tragödie, Archiv für Religionswissenschaft XI 1908, 163 ff., bes. S. 173 f.

[4]) Millin, Description d'une mosaïque du Musée Pio-Clementine, Pl. VI—XXVIII. Bieber, Dresdener Schauspielerrelief 39.

[5]) Heydemann, Vasensammlungen Neapel Nr. 3240. Mon. dell' Inst. III Taf. 31. Wiener Vorlegeblätter Serie E, Taf. VII—VIII. Wieseler, Satyrspiel 4 ff. Bieber, Dresdener Schauspielerrelief 16 ff. Ath. Mitt. XXXVI 1911, 271. Guida del Museo di Napoli 480, Nr. 1975. Unten Abb. 19.

[6]) A. Körte, Festschrift zur 49. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner, Basel 1907, 203 ff.

[7]) Bieber, Dresdener Schauspielerrelief 42 ff., bes. 48.

im Kapitol mit der Pflege des Dionysosbübchens [1]). Während rechts ein kleiner Satyrknabe recht derb gezüchtigt wird, umgeben links die Thiasoten den jungen Gott, um ihn zu putzen und zu beschenken. Ein Silen reicht ihm einen Blütenzweig, nach dem knotigen Stengel und den Dolden zu urteilen wohl einen Narthex, nicht einen »Weinstock«, wie bisher immer erklärt worden ist [2]). Eine Nymphe oder Mänade knüpft eine breite Binde um sein Haupt und ein Satyr zieht ihm eben sorgsam den weichen, oben mit zackigen Pelzstreifen verzierten rechten Kothurn an, wobei sich das Bübchen mit der rechten Hand auf den Kopf des Dieners stützt. Außer durch diese Stiefel wird der kleine Gott nur noch durch die ebenso charakteristische Nebris gekennzeichnet. Mit Recht konnte Studniczka eine Bronzestatuette aus Olympia im Louvre nur nach den hohen Stiefeln als Dionysos deuten [3]).

Dagegen ist der wichtigste Teil des tragischen Kostüms, der mit bis zur Handwurzel reichenden Ärmeln versehene Chiton (χειριδωτὸς χιτών) noch nicht als Tracht des Dionysos erwiesen. Robert [4]) hat Bethe entgegengehalten, daß das älteste von ihm aufgeführte Beispiel, die Neapeler Satyrspielvase, Dionysos in buntem Mantel, aber nicht im Ärmelkleid zeigt, während das Eigentümliche an den Bühnengewändern nicht in der Dekoration, sondern im Schnitt, vor allem den langen Ärmeln besteht [5]). Diesen Schnitt aber hält Robert für »asiatisch«, Amelung [6]) für barbarisch und ursprünglich den Griechen ganz fremd. Beides könnte man auch von dem Kothurn sagen, der im alten Attika sicher nicht verfertigt, sondern von auswärts, wahrscheinlich aus Thrakien oder Lydien eingeführt wurde [7]). Jedoch wie alle auswärtigen Kulturgüter, die in der Frühzeit von Athen übernommen worden sind, so ist auch die Schauspielertracht in rein griechische Formen umgearbeitet worden. So wenig wie die von auswärts übernommene Dionysosreligion asiatisch oder barbarisch geblieben ist, so wenig ist es das Kostüm, das mit ihr aus Asien oder Thrakien nach Attika gekommen ist. Daß der Kothurn in Thrakien, der Ärmelchiton in Asien erfunden ist, erklärt nicht, warum Aischylos beides seinen Schauspielern gab.

[1]) Catalogue of Sculptures of the Capitoline Museums 117, Pl. 24, Galleria Nr. 46 A. Amelung bei Helbig, Führer durch Rom [3] Nr. 786. Sitte, Österr. Jahreshefte XII 1909, 220 ff., Abb. 112 f. Sitte deutet abweichend und sicher falsch das Thema der Gruppe als: »das Dionysoskind lernt stehen«. Titelvignette nach Phot. d. Inst. in Rom Nr. 3152.

[2]) Vgl. Papen, Thyrsos 19 f., Taf. I 9—14. Drexel, Bonner Jahrbücher 118, 1909, 211. Papen nimmt irrtümlich an, die Narthexstaude käme nur auf apulischen Vasen vor.

[3]) Héron de Villefosse, Monuments Piot I 1894, 105 ff., Taf. 15—16. Studniczka, Kalamis, Abh. der sächs. Ges. d. Wiss. 1907, IV 78, Taf. 7a. Bulle, Der schöne Mensch 93 ff., Taf. 45. Schröder, Arch. Jahrb. XXIX 1914, 147, Abb. 21. De Ridder, Bronzes du Louvre Nr. 154, Pl. 17.

[4]) Robert, 23. Hallesches Winckelmannsprogramm 1899, 17 f., Anm. 1.

[5]) Vgl. Bieber, Dresdener Schauspielerrelief 16 ff., wo an den Denkmälern nachgewiesen ist, daß der Schnitt bis zuletzt unverändert bleibt, während Ornament und Farben fortwährend wechseln.

[6]) Amelung, Gewandung der alten Griechen und Römer 34 = Text zu Cybulski, Tabulae quibus antiquitates Graecae et Romanae illustrantur; Pauly-Wissowa III 2207 s. v. χειριδωτὸς χιτών.

[7]) A. Körte, Festschrift zur 49. Versammlung der Philologen und Schulmänner Basel 1907, 205. Vgl. auch die Berliner Statuette aus Adrianopel in Thrakien: Schröder, Arch. Jahrb. XXIX 1914, 147 f, Taf. IX.

Die von Pringsheim aufgestellte, von Körte und früher von mir angenommene Ableitung des Bühnenchitons aus dem Festgewand der Peisistratidenzeit [1]) würde zwar die vielbesprochene Ähnlichkeit von eleusinischem und tragischem Kostüm durch die gemeinsame Wurzel gut erklären, stimmt aber nur für die Länge und für die reichen figürlichen und pflanzlichen eingewebten Muster der Gewänder. Gerade der ionische Chiton, an den Körte denkt, hat niemals echte, röhrenförmige, angesetzte Ärmel, sondern ist in Schnitt und Art der Anlegung von dem χειριδωτὸς χιτὼν prinzipiell verschieden (vgl. Exkurs II). Näher der Wahrheit kommt Rizzo [2]). Er nimmt an, daß sowohl das Kostüm des eleusinischen Hierophanten wie das der tragischen Schauspieler vom thrakischen Kostüm abgeleitet sei, indem letzteres durch Dionysos selbst, ersteres durch Eumolpos vermittelt wurde, der im thrakischen Kult dem Dionysos gesellt war. Dieser Verlauf entspricht dem von Körte für den Kothurn festgestellten Tatbestand. In der realen Welt ist die Tracht im Ausland getragen worden. Auf die Schauspieler aber wird sie übertragen, weil man sich den Gott, dem zu Ehren die Kulthandlungen, die lyrischen oder dramatischen Spiele, stattfanden, in diesem Kostüm dachte oder auch ihn dargestellt sah. In der Ekstase, in der die Menschen sich als heilige Herde des Gottes, als Satyrn oder Böcke fühlten, glaubten sie den Gott selbst zu schauen, der sie anführte. Was sie erlebt hatten, führten sie als Symbol sinnfällig an dem Fest des Dionysos auf. Als Satyrn kostümiert tanzten sie in seinem heiligen Bezirk [3]). Wie nahe lag es da, auch den Gott, der ihnen erschienen war, von einem verkleideten Menschen spielen zu lassen. Bethe [4]) hat auf die große Wahrscheinlichkeit hingewiesen, daß der erste Schauspieler als Dionysos selbst aufgetreten ist, nachdem schon vorher jedes Frühjahr Dionysos als Anführer des Bockschores im Festzuge erschienen sei. Auf den zahlreichen schwarzfigurigen Vasen mit dionysischem Treiben ist der Anführer zuweilen ein gewöhnlich flöteblasender Silen [5]), häufiger aber Dionysos selbst in stark verhüllender Tracht mit Kantharos und Rebzweigen in den Händen [6]). Körte [7]) hat darauf hingewiesen, daß die Vasenmaler Dämonen und ihre menschlichen Nachahmer zuweilen nicht scharf voneinander geschieden haben. Es ist daher oft unmöglich zu entscheiden, ob wir es mit dem Gott zu tun haben, wie man ihn sich dachte, oder mit dem Bild des Menschen, der in der πομπή sich als Gott verkleidete, wie es später so oft im Drama

[1]) Pringsheim, Archäologische Beiträge zur Geschichte des eleusinischen Kultes, 14. A. Körte a. a. O. 202. Bieber a. a. O. 34.

[2]) Rizzo, Röm. Mitt. XXV 1910, 156 ff. Exkurs zum Sarkophag von Torre Nova mit Einweihung in die eleusinischen Mysterien.

[3]) v. Wilamowitz, Einleitung zu Euripides' Kyklops 7 ff.

[4]) Bethe, Prolegomena 44.

[5]) Vgl. z. B. Gerhard, Auserlesene Vasenbilder I, Taf. XXXVIII und die Rückseite der Vase Berlin Nr. 1697 (vgl. S. 16 Anm. 2).

[6]) Vgl. z. B. Gerhard, Auserl. Vasenb. I, Taf. XXXV—XLII, XLVII—XLIX, LII, LVI, LXVII (32—39, 44—46, 48, 52, 61). Thrämer bei Roscher s. v. Dionysos Sp. 1094. Adamek, Vasen des Amasis Taf. II. De Ridder, Vases de la Bibl. nat. II Nr. 208, 320—22, 352, 356. Heydemann, Vasensammlung Neapel, Sachregister S. 903. Die Vasen mit Dionysos zwischen Satyrn auf dem Schiff oder carrus navalis, zusammengestellt bei Frickenhaus, Arch. Jahrb. XXVII 1912, 61 ff., Beilage 1 und 75 ff., Abb. 1—2. Vgl. S. 19 Anm. 1 u. 2.

[7]) A. Körte, Arch. Jahrb. VIII 1893, 91 f., Anm. 63.

geschah. Nur in einem Fall ist man von letzterem überzeugt: die schwarzfigurigen Vasen in Bologna, Athen und London mit Dionysos zwischen zwei flöteblasenden Satyrn auf dem Thespiskarren schildern die Epiphanie des Gottes, wie man sie in der Pompe an den großen Dionysien in Athen vorführte [1]). Auf dem Bologneser Skyphos und der Scherbe von der Akropolis [2]), wie auf den meisten dionysischen Vasen ist der Gott fest in den Mantel gehüllt. Das Ärmelkleid ist nicht vorhanden oder nicht erkennbar. Robert [3]) fordert aber mit Recht einen χειριδωτὸς χιτών als Götterkleid aus der Zeit der Entstehung des Dramas zu sehen, bevor er Bethe zustimmt. Diese berechtigte Forderung kann ich erfüllen und glaube damit die Herleitung des tragischen Kostümes aus dem dionysischen Kult beweisen zu können.



Abb. 1. Amphora in Bonn.

Die auf Tafel I und Abb. 1 abgebildete Vase befindet sich im Bonner Akademischen Kunstmuseum [4]). Es ist eine schwarzfigurige attische Amphora mit scharf profilierten Formen, die sichtlich Metall nachahmen. Die Lippe setzt eckig an, ist nach außen gewölbt und hat einen breiten abgeflachten Rand. Am Hals und Fuß ist die starke Einziehung durch einen imitierten, durch aufgesetztes Rot markierten Lötring betont. Der Fuß ist sehr breit. Die Henkel bestehen aus drei parallelen, vertikalen, stark gebogenen Stäben, die einerseits oberhalb des Lötringes am Hals, andererseits an den stark gewölbten Übergang von der fast horizontalen Schulter in den Bauch ansetzen. Die Lippe, das Innere des Halses, die Henkel und der Fuß sind glänzend schwarz gefirnißt. Das übrige ist tongrundig; die Dekoration ist mit der glänzend schwarzen Firnisfarbe aufgetragen. Rot aufgesetzt sind die Haare und Bärte der Männer, Kränze und Augensterne der Frauen, Pferdemähnen, Helm-

[1]) Dümmler, Rhein. Mus. 43, 1888, S. 353 ff.; Kleine Schriften III, 26 ff. Usener, Sintflutsagen 117, Nilsson, Studia de Dionysiis atticis 125; Griechische Feste 269; Archiv für Religionswissenschaft XI, 1908, 400. Dieterich, ib. XI, 174. Bethe, Prolegomena 44 f. Frickenhaus, Athenischer Karneval, Festgruß an die Teilnehmer des 51. Philologentages in Posen 1911; Arch. Jahrbuch XXVII 1912, 61 ff. Beilage 1. Frickenhaus hält die Figur des Gottes für das hölzerne Kultbild des Eleuthereus. Nilsson, Arch. Jahrbuch XXXI 1916, 326 u. 333 ff. N. bezieht den Schiffswagenzug auf die Choen.

[2]) Pellegrini, Vasi greci delle Necropoli felsinee 39 f. Nr. 130, Fig. 23. Graef, Vasen von der Akropolis II 143 Nr. 1281, Taf. 74, vgl. ib. 144 Nr. 1286.

[3]) Robert, 23. Hallisches Winckelmannsprogramm 1899, 17, Anm. 1.

[4]) H. 0,27, D. an der Mündung 0,13 m.

büsche, Chitone der Reiter, einige Gewandstreifen, das Tierfell der Mänade, Gürtel und Schildrand des Gefallenen. Die nackten Teile der Mänaden, Helmbusch und Schild des Gefallenen (mit rotem Rand), Schwertgriff des linken Reiters und die ornamentalen Punkte auf den Gewändern sind mit weißer, jetz gelb gewordener Deckfarbe gemalt. Die Innenzeichnung, auch ein Teil der Konturen, ist eingeritzt. Um den Hals läuft eine gegenständige Palmetten-Lotoskette, um die Schulter ein Stabornament. Vom Fuß gehen Strahlen aus. Sie sind oben von einem umlaufenden breiten schwarzen Band begrenzt, auf das noch eine mit viermal gebrochenen vertikalen Zickzacklinien gefüllte Zone folgt. Unter den Henkeln findet sich ein Palmetten-Lotoskreuz. Die Darstellung besteht auf der einen Seite aus dem Kampf zweier Reiter um einen Gefallenen im Wappenschema [1]). Die Pferde bäumen sich ganz gleichmäßig, wobei sie ihre Beine verschränken. Der Reiter links holt mit der Lanze aus. Er trägt einen Helm mit hohem Busch, kurzen Chiton und Schwertscheide. Der Reiter rechts zielt mit der Lanze nach dem Bauch des Pferdes seines Gegners. Er hat einen Helm mit langem niedrigem Busch und Backenklappen, kurzen Chiton, Panzer und Wehrgehenk über der Brust. Der Gefallene trägt einen Helm mit niedrigem Busch, kurzen Chiton und Beinschienen. Sein Schild liegt über ihm und schützt ihn gegen die Hufschläge der Pferde.

Die andere Seite der Bonner Vase, die uns besonders interessiert, zeigt einen von links nach rechts schwärmenden kleinen Thiasos. In der Mitte schreitet Dionysos. Er trägt in der Rechten den großen Kantharos mit eingeritzter Verzierung, in der Linken einen gewaltigen Rebzweig, der den ganzen Zug überschattet. Der Gott hat einen langen Bart und langes Haar, in dem Binde und Kranz liegen. Bekleidet ist er mit einem bis auf die Knöchel reichenden Chiton mit langen Ärmeln, der nach der üblichen Stilisierung oben wellig, unten glatt anliegt. Auch über die Ärmel laufen der Länge nach wellige Falten. Das Bündchen am Hals und Handgelenk, die um den Oberarm laufende Naht, mit der der Ärmel angenäht ist und der Saum des Chitons sind durch Ritzlinien angegeben. Der Chiton ist oben mit aufgesetzten weißen Punkten, unten mit eingeritzten Kreisen verziert. Ein großer Mantel liegt um die Hüften, ist über linken Arm und Schulter gezogen und fällt mit einem langen Zipfel hinter dem Rücken herunter. Da man den Zipfel von der Seite sieht, erscheinen an ihm die Enden der Vertikalfalten treppenförmig übereinander gelegt. Der Mantel besteht aus abwechselnd roten und weißen breiten Streifen. Sein horizontaler Saum ist mit eingeritzten Strichelchen, sein vertikaler mit kleinen Kreuzen verziert. Vor und hinter Dionysos bewegen sich im Tanzschritt je eine Mänade und ein Satyr vorwärts. Die Haltung der geparten Personen ist genau übereinstimmend, so daß man den Eindruck hat, daß sie sich rhythmisch nach dem Takt einer Melodie bewegen. Die Satyrn tanzen links von den Mänaden und sind halb von ihnen verdeckt. Das vordere Paar hat das linke Bein hoch emporgeworfen und berührt nur mit den Zehen des rechten Fußes den Boden. Die rechten Arme sind mit nach unten gebogenem Unterarm zurückgestreckt, die linken mit empor-

[1]) Vgl. Loeschcke, Bildliche Tradition = Bonner Studien S. 248 ff. Dort gleichgeformte Amphoren mit gleichem Schema der Darstellung.

gebogenem Unterarm vorgestreckt. Die Köpfe sind nach Dionysos zurückgewendet. Das hintere Paar unterscheidet sich von dem vorderen nur insofern in der Bewegung, als die rechten Füße etwas fester auftreten, die rechten Arme leicht gebeugt herunterhängen und die Köpfe selbstredend nicht zurückgedreht sind. Dadurch, daß alle Köpfe der Mitte zugewandt sind, wirkt das Bild trotz der einseitigen Richtung der Bewegung doch symmetrisch. Die Mänaden haben lange Locken und sind mit einem mit Borten verzierten Peplos bekleidet. Die vordere hat ein faltenloses Apoptygma. Vom Gürtel aus laufen strahlenförmig abwechselnd rote und schwarze Streifen nach dem Saum zu, von denen die schwarzen mit eingeritzten Kreuzen verziert sind. Letztere sind auf dem ganzen Peplos der hinteren Mänade verstreut. Sie trägt darüber ein langes schmales Fell, das von ihrer linken Schulter bis zum Saume reicht. Die Satyrn haben lange dicke struppige Bärte, langes Haar, Pferdeschwänze und Pferdeohren, die fast so aussehen, als ob sie nicht natürlich angewachsen sind, sondern sie scheinen an eine Art aufgesetzter Kappe befestigt zu sein. Das ist einer der Punkte, um derentwillen ich glaube, daß der Vasenmaler nicht Phantasiegebilde gibt, sondern die Teilnehmer des dionysischen Mummenschanzes malt, deren Führer sich in die reiche Tracht des Dionysos hüllte, während die Frauen sich als Mänaden, die Männer sich als Satyrn oder Silene kostümierten. Ebenso darf man vielleicht verwandte bacchische Szenen auf schwarzfigurigen Vasen deuten, wie die auf einer der Bonner sehr ähnlichen Amphora im Kunstgewerbemuseum zu Berlin, auch wenn dort Dionysos, der zwischen den beiden Paaren von Satyr und Mänade steht, ganz in den Mantel gehüllt ist, oder die auf der Amphora im Berliner Antiquarium Nr. 1844, auch wenn dort der Gott nicht den Chiton mit echten, sondern mit jonischen Scheinärmeln trägt (vgl. unten Exkurs II).

Die Bonner Vase bezeugt also, daß der χειριδωτὸς χιτών aus derselben Quelle stammt wie das Drama selbst: aus alten dionysischen attischen Kultgebräuchen. An der Spitze der bacchischen Umzüge schritt zuweilen im VI. Jahrhundert ein Anführer im Kostüm des Dionysos. Selbstverständlich hat diese Vase noch ebensowenig mit dem Drama zu tun wie die Bologneser und die anderen Vasen, die Dümmler unter der falschen Bezeichnung »Skenische Vasenbilder« zusammengestellt hat [1]. Sie sind nur Vorstufen zum Drama. Unter ihnen aber ist die Bonner Amphora für die Entwicklung der Tragödie besonders wichtig. Sie zeigt nicht nur, woher das Kostüm der Schauspieler genommen ist, sondern auch, wie man zuerst auf den Gedanken kommen konnte, einen Menschen als Gott auftreten und sprechen zu lassen. Damit fassen wir die Wurzel nicht nur der griechischen Götter- und Heroen-Tragödien, sondern auch der Schauspielkunst schlechthin.

In den ältesten Tragödien nahmen bekanntlich die bacchischen Sagen einen großen Raum ein, trat also bis zu Euripides' Bacchen der Schauspieler oft genug als Dionysos auf. Nach sicherer Überlieferung ist es Aischylos, der dann das Ärmel-

[1]) Dümmler, Rhein. Mus. 43, 1888, S. 354 ff. Vgl. dagegen v. Wilamowitz-Moellendorff, Griech. Tragödie 62, Anm. 23.

gewand auch auf die anderen Rollen übertragen hat [1]). Er entlehnte derselben Quelle den Kothurn und vielleicht auch die bunten Muster der Gewänder, da diese für Dionysos sowohl literarisch [2]) wie monumental (durch die Neapeler Satyrvase) bezeugt sind. Andererseits ist es möglich, daß er sie, wie ganz sicher das σύρμα, aus der alten pisistratischen Festtracht entnahm, die wir aus ionischen und attischen Denkmälern kennen [3]). Die Bonner Amphora liefert den Beweis, daß der dionysische voraeschyleische Ärmelchiton noch nicht regelmäßig ποδήρης war, wie er es allerdings z. B. nach dem Zeugnis des Pausanias IV 19, 13 am Kypseloskasten war, sondern zuweilen nur bis zu den Knöcheln reichte. In dieser kürzeren Form hat er sich im Satyrspiel noch bis zum Ende des V. Jahrhunderts gehalten [4]).



Abb. 2. Fragment einer Marmorvase in Sammlung Barracco.

Bei dem konservativen Geist, der Kultgebräuche zu beherrschen pflegt, wäre es erstaunlich, wenn das Ärmelkleid sich nicht auch in späterer Zeit für Dionysos gehalten hätte. Amelung und Thraemer [5]) haben einige Beispiele dafür zusammengestellt. Jedoch erklärt Amelung sie entweder so, daß der Gott das Kostüm von seinen Schauspielern übernommen habe, oder so, daß er in der Mehrzahl der Fälle Barbarentracht habe. Thraemer behandelt das Ärmelgewand jedesmal, wo es für Dionysos vorkommt, als eine Absonderlichkeit. Nachdem wir aber Dionysos im

---

[1]) Westermann, Biographi Graeci 121, 74. Vita Aeschyl. ed. Weil 67 ff.: τούς τε ὑποκριτὰς χειρῖσι σκεπάσας καὶ τῷ σύρματι ἐξογκώσας μείζοσί τε τοῖς κοθόρνοις μετεωρίσας. Vgl. A. Müller, Bühnenaltertümer 226, Anm. 2. Bieber, Schauspielerrelief 16 ff.

[2]) Pollux VII 47: τὸ δὲ ποικίλον Διονύσου χιτών. . . Bekker, Anecd. 289, 22: ποικίλον λέγεται δὲ καὶ τὸ Διονυσιακὸν ἱμάτιον. Bethe, Prolegomena 42.

[3]) Amelung bei Pauly-Wissowa III s. v. χιτών 2315.

[4]) von Prott, Schedae philologae Usener oblatae 53 f. Bieber, Schauspielerrelief 24.

[5]) Amelung bei Pauly-Wissowa III s. v. χειριδωτὸς χιτών 2215. Thraemer bei Roscher s. v. Dionysos I 1090 ff., bes. 1107, 1110 f., 1132.

Ärmelkleid auf einem Denkmal gefunden haben, das älter ist als das ausgebildete attische Drama, müssen wir die ziemlich zahlreichen späteren Beispiele daraufhin prüfen, ob sie nicht auf ältere zurückgehen resp. die Fortsetzung des alten Brauches bezeugen.

Der Dionysos, der sieben- bis achtmal auf neuattischen archaistischen Reliefs [1]) erscheint, ist sicher auf Grund eines voraeschyleischen Typus geschaffen worden. Den stilistisch getreuesten Eindruck macht das Fragment einer großen Marmorvase in Sammlung Barracco (Abb. 2) [2]). Die ausladende Lippe schmücken ein Eierstab und Perlschnur, den Hals eine Weinranke. An der Figur des Gottes fehlen rechte Hand und unterer Teil der Figur mit rechtem Bein von Mitte des Oberschenkels an, linker Unterschenkel und unterer Teil des Thyrsos. Das Fehlende ist leicht zu ergänzen, am besten nach den Einzelfiguren auf je einer Seite der beiden dreieckigen Basen in Villa Borghese (Nr. CXVI) zu Rom und im Palazzo Barberini zu Palestrina (Preneste. Abb. 3) [3]). Diese sind sehr viel gröber ausgeführt, zeigen



Abb. 3. Basis in Preneste.

---

[1]) Hauser Neuattische Reliefs 35 ff., Taf. I, Nr. 10. v. Duhn, Arch. Anz. 1895, 53 f., Fig. 10. Cecil Smith und Perdrizet, Brit. School Annual III, 1896/7, S. 158 und 168 f., Pl. XII a und b. Nicole, Nos Anciens VIII 1908, 43 f., Fig. 15 f. Arndt-Amelung, Einzelverkauf Serie V, S. 89, Nr. 262 a und Serie VII, S. 30 f., Nr. 1920.

[2]) Abb. 2 nach Phot. des röm. Instituts Nr. 4780. Abg. bei Nicole a. a. O. Fig. 16.

[3]) Abb. 3 nach Phot. Moscioni Nr. 9061. Matz-Duhn Nr. 3663. Hauser a. a. O. 35 f. Nr. 47.

aber die Gewandung in ihrer Vollständigkeit. Dionysos trägt über dem χειριδωτὸς χιτών, dessen Ärmel vom Handgelenk mit einer plastisch erhabenen Borte abschließen, den von archaischen Bildwerken her bekannten Chiton aus feinem gekreppten Stoff, der in der üblichen Weise längs des linken Oberarmes geknöpft ist. Auf der rechten Schulter sieht man dagegen die Befestigung des darüber angelegten »ionisierenden Peplos«, wie ihn Studniczka genannt und Holwerda am Modell erklärt hat (vgl. Exkurs I). Unterhalb der zu dem Mittelzipfel des Überschlages emporgezogenen Falten erscheint noch ein Stück des darunter getragenen Ärmelkleides. Allerdings fehlt dies einer anderen Replik des Typus, auf dem angeblich aus Stabiae stammenden großen Kelchkrater in Neapel (Abb. 4) [1]). Hier folgen dem Dionysos zwei Horen, wie auf der anderen Seite dem Hermes. Die vordere Hore faßt den Zipfel der Chlaina, des schalartigen Mäntelchens, das der Gott noch über der dreifachen Gewandung trägt. Dieser Mantel liegt sonst übereinstimmend mit den anderen Exemplaren in Taillenhöhe hinter dem Rücken und ist symmetrisch über beide Ellenbogen nach vorne geschlagen. Die Zipfel sind bei den anderen Repliken in »schwalbenschwanzförmige« Falten gelegt, was auf der Neapeler Marmorvase vorn verwischt, hinten durch die Hand der Hore ganz zerstört ist. Die Stilisierung der Falten von Chiton und schräg angelegtem Peplos ist sehr schematisch und stark vereinfacht. Es könnten also ebenso wie viele anderen Falten, so auch die unteren in der Mitte einfach



Abb. 4. Marmorvase in Neapel.

[1]) Neapel Mus. Nr. 6778. Guida del Museo Nazionale 93, Nr. 284. Hauser a. a. O. 36 f., Nr. 49. Abb. 4 nach Phot. Alinari Nr. 11186. Phot. Brogi Nr. 5212.

von dem Kopisten ausgelassen sein. Nach Ansicht von Hauser ist jedoch die ganze Vase nach dem Vorbild von Zeichnungen im Codex Pighianus Fol. 296 und Codex Coburgensis gefälscht. In diesem Falle würde sich das Fortlassen ganzer Partien sehr gut erklären. Da aber die Zeichnungen ihrerseits sicher auf ein antikes Vorbild zurückgehen, so können wir auch die moderne Kopie wenigstens für die neuattische Komposition benutzen. Die Attribute: Kantharos in der vorgestreckten rechten Hand und Thyrsos im linken Arm sowie der Kopf des Dionysos stimmt denn auch mit denen der anderen Repliken im wesentlichen überein. Nur hat der Neapeler vollen runden Bart anstatt des altväterlichen keilförmigen der anderen. Die Haare sind bei allen übereinstimmend altertümlich zierlich und festlich geordnet. Vor dem Ohr hängen zwei kleine, hinter dem Ohr die für archaische Zeit typischen drei langen, künstlich gedrehten Locken herab. Hinten ist es zum attischen Krobylos aufgebunden, und zwar vermittelst eines breiten Bandes, das vorn über die Stirn läuft und hinten zur Schleife geknüpft ist. Der Verfertiger des Neapeler Kraters hielt die Haarschleife für einen Teil der Bandschleife, ein Beweis mehr, daß er nach einer Zeichnung arbeitete. An dem besten Exemplar in der Sammlung Barracco (Abb. 2) liegt um den Kopf noch ein großer Efeukranz mit dickem Korymbenbüschel vorn in der Mitte, was bei den an dieser Stelle verriebenen Exemplaren in Palaestrina und Villa Borghese ebenfalls der Fall zu sein scheint. Auch dieses Detail fehlt der Marmorvase in Neapel. Wichtig ist sie jedoch wegen der Verbindung mit den griechischen Horen. Dadurch ist jede Deutung des Ärmelchitons auf Schauspieler- oder Barbarengewand ausgeschlossen. Die Verbindung des Dionysos mit den Horen wird durch die Françoisvase schon für das VI. Jahrhundert v. Chr. bezeugt, da er dort ihr Anführer in dem Festzug zur Hochzeit von Peleus und Thetis ist. Daß Dionysos bis ins späte Altertum der Gott des vegetativen Wachstums, des Blühens und Gedeihens bleibt, bezeugen die römischen Sarkophage, die ihn in der Mitte zwischen den Genien der Jahreszeiten darstellen. Diese Genien sind ja in römischer Zeit an die Stelle der griechischen Horen getreten [1]). Das besonders nach dem Fragment Barracco zu rekonstruierende Vorbild des archaistischen Dionysos zeigt in der Tracht so viele aus archaischer Zeit stammende antiquarische Einzelheiten, daß wir wohl berechtigt sind, als Vorbild für die neuattischen Künstler ein echt archaisches Bild des Dionysos anzunehmen, ähnlich wie Figuren der dreiseitigen Kandelaberbasis aus der Tiburtiner Villa des Hadrian durchweg nach Vorbildern des strengen Stils kopiert sind [2]). Ob wir wie für diese so auch für den Typus des Dionysos eine Statue, also vielleicht ein Kultbild als Modell voraussetzen dürfen, ist ungewiß.

Nach einer Statue jüngerer Zeit, die aber auch noch altertümliche Züge bewahrt hat, scheint mir der Bildhauer der Kaiserzeit gearbeitet zu haben, der den Dionysos auf einer anderen Kandelaberbasis verfertigte (Abb. 5). Sie stammt aus

[1]) Vgl. Paul Herrmann, De Horarum apud veteres figuras 5 ff. Bieber, Skulpturen und Bronzen in Cassel, 43 ff., Nr. 86, Taf. XXXIV.

[2]) Amelung, Skulpturen des vat. Museums II, 627 ff., Galleria delle statue Nr. 412—13, Taf. 60—61.

der Nähe der Titusthermen und befindet sich im Thermenmuseum in Rom [1]). Der Gott trägt den langen Ärmelchiton mit wulstiger Borte am Handgelenk. Darüber liegt ein großes Himation, dessen oberer Rand wie in Erinnerung an den schrägen »ionisierenden Peplos« mit dem oberen Rand unter der einen Achsel durchgezogen und auf der anderen Schulter befestigt ist. Da der hintere Flügel stark



Abb. 5. Basis in Rom, Thermenmuseum.

nach vorn über Schulter und Oberarm gezogen ist, verkürzt sich die hintere Schmalseite, so daß ihre durch ein Hängegewichtchen beschwerte untere Ecke höher hängt als die entsprechende Ecke der vorderen Schmalseite. Die Haare sind gescheitelt, hinten mit einem breiten Band zusammengebunden, das um den Kopf läuft und vorn zu einer kleinen Schleife geknüpft ist. Auch hier wird man an Krobylos und

[1]) Museo delle terme Nr. 371. Brunn, Annali dell' Istituto XXII, 1850, 60 ff. Tav. d'agg. C, vgl. B und D.



Abb. 6. Relief in Rom, Casino Borghese.

Korymben über der Stirn erinnert. Die Haare am Oberkopf und an dem nach alter Weise keilförmig geschnittenen Bart sind ganz archaisierend in parallelen Wellenlinien gezeichnet. Die Füße sind mit geschlossenen weichen Stiefeln, also mit Kothurnen bekleidet. Der Korb mit Früchten und Pyramidenkuchen auf der linken Hand und die Zusammenstellung mit Apoll und Demeter auf den beiden anderen Seiten verbieten gleichmäßig, an den Theater- oder an den aus der barbarischen Fremde gekommenen Gott zu denken. Freilich hat Brunn in der Figur einen Priester, in der von mir Demeter genannten eine Priesterin des Apoll sehen wollen. Jedoch scheint mir die Benennung der Göttin nach den Ähren in ihrer Hand zweifellos. Priester im Ärmelkleid aber gibt es nur im eleusinischen Kult. Sonst sind für Priester gerade die ärmellosen langen und ungegürteten Chitone, also die alte unveränderte Festtracht, charakteristisch [1]). Die ungeschickte Dreiviertel-Rückansicht, die verzeichnet und unnatürlich auf der Hüfte liegende rechte Hand scheinen mir dafür zu sprechen, daß hier mit mehr Liebe als Können eine Statue nachgebildet werden sollte, wie es Brunn für den Apoll der anderen Seite, der seine rechte Hand auf den Kopf, die linke auf die Leier stützt, mit Recht behauptet hat.

Die sichere Nachbildung einer altertümlichen Statue des Dionysos im Ärmelkleid zeigt das eine der vier zusammengehörigen bacchischen Reliefs im Casino Borghese zu Rom (Abb. 6) [2]). Hülsen hat mit Hilfe von älteren Zeichnungen nachgewiesen,

[1]) Vgl. besonders den Priester am Ostfries des Parthenon, der eben den Peplos der Athene zusammenfaltet, und die Grabreliefs in Athen und Berlin: Conze, Attische Grabreliefs Nr. 920—22. Schröder, Amtliche Berichte aus den Kgl. Kunstsammlungen XXXIII, 1911/12, 59. Studniczka, Kunst an Kriegergräbern = Neue Jahrbücher für das klass. Altertum, XXXV, 1915, 18, Taf. XV, Abb. 28.

[2]) Amelung, Strena Helbigiana (Kopfleiste); Röm. Mitt. XXIV, 1909, 181 ff., Taf. V. Hülsen, Österr. Jahresh. XV, 1912, 109 ff. (Abb. 6 nach S. 111, Abb. 74). Helbig3 Nr. 1533.

daß diese von einer rechteckigen Basis stammen. Nach dem Inhalt: dionysisches Treiben, Opfer und Reinigung der Kultstatue könnte man an einen Altar des Dionysos denken, auf dem das in demselben Bezirk befindliche alte Holzbild nachgebildet worden wäre. Es wird eben von einer Nymphe gesäubert. Sie hält es am Kopf fest und ist im Begriff, sein Gesicht mit dem Schwamm in ihrer rechten Hand zu waschen. Ein Satyr gießt diensteifrig vermittelst eines Kessels frisches Waschwasser aus einem Brunnen in das kelchförmige kleine Waschbecken zu Füßen der Nymphe. Die starre kerzengerade Haltung der Statue erinnert an das aus Säule mit angebundener Maske und umgelegten Gewändern aufgebaute Idol des Dionysos Lenaios [1]). Es sieht fast aus, als ob an einen nach unten verjüngten Pfahl Kopf, Arme und Füße angefügt und dieser Figur dann Gewänder angezogen worden wären. Es handelt sich aber im Unterschied zu dem Säulenidol mit seinen umgelegten Gewändern um wirkliche ἐνδύματα. Der lange, auf dem Boden schleifende Chiton, aus dem nur die vordere Hälfte der Füße hervorsieht, hat echte, bis zur Handwurzel reichende Ärmel. Darüber liegt fest ein großer Mantel, der mit wulstig zusammengerolltem oberen Rand über die rechte Schulter und unter die linke Achsel gelegt ist und bis zur Mitte der Unterschenkel reicht. Die linke Hand faßt in die Falten dieses Mantels, die rechte ist mit einem großen Kantharos vorgestreckt. Der Gott hat einen vollen Bart und lang in den Nacken fallendes Haar. Um den Kopf liegt ein Band, von dem die Haare über der Stirn zu künstlichen Locken gedreht sind, wie an echt archaischen Bildwerken. Eine echt archaische Dionysosstatue, die wohl in einem ländlichen Heiligtum stand, wollte also offenbar der hellenistische Künstler des Reliefs im Casino Borghese möglichst getreu nachbilden.

Als Nachbildungen von Kultstatuen im Ärmelkleid dokumentieren sich noch eine Reihe von Figuren auf Wandbildern, Mosaiken und Sarkophagen teils durch die Art ihrer Aufstellung auf einer Basis und durch den vor ihnen errichteten Altar, auf dem geopfert wird oder geopfert werden soll, teils durch die statuenhafte Haltung und durch die Tönung, die Bronze, also das Material des Vorbildes wiedergibt. Sämtliche Beispiele zeigen Typen, die etwa im IV. Jahrhundert v. Chr. entstanden sein müssen.

Alle vier Merkmale vereinigt ein Wandbild aus Herculaneum in Neapel (Abbild. 7) [2]). Auf zwei Stufen erhebt sich eine rot-violette Basis mit breiter, überkragender Deckplatte. Darauf steht eine bronzefarbene Statue des Dionysos im kurzen Ärmelchiton, dessen Ärmel an der Handwurzel mit einem Wulst abschließen. Die hohen Kothurne haben abstehenden Rand und breite herabhängende Bänder. Ein

[1]) Frickenhaus, Lenäenvasen, 72. Berliner Winckelmannsprogramm 1912, vgl. bes. S. 12, Nr. 26 und 27. Gegen die Beziehung der von Frickenhaus gesammelten Vasen auf die Lenäen: Robert, Göttingische gelehrte Anzeigen 1913, 366 ff. und Nilsson, Arch. Jahrbuch XXXI, 1916, 328 ff.

[2]) Neapel Mus. Nr. 9276. Niccolini, Pompei Vol. III, Pars II, L'Arte in Pompei tav. L Nr. 2. Pitture d'Ercol. II, 119, Tav. 18. Museo Borbonico VIII, Tav. XII. Helbig, Wandgemälde d. verschütteten Städte Campaniens Nr. 568. Guida del Museo Naz. di Napoli 331, Nr. 1390. Die Vorlagen für Abb. 7 sowie für Abb. 8, 12, 14 und 60 verdanke ich der Güte von Spinazzola und der Geschicklichkeit des Neapeler Museumsphotographen Losacco.

Himation liegt in der seit dem V. Jahrhundert üblichen Weise über linke Schulter und Arm, über den Rücken, vorn über die Oberschenkel und hängt über den linken



Abb. 7. Wandgemälde aus Herculaneum in Neapel.

Unterarm nach außen herab [1]). Der Gürtel des Dionysos ist direkt unter der Brust

[1]) Wie typisch für den vornehmen Athener diese Form war, geht aus Aristophanes' Vögeln v. 1566 f. und Platon, Theaetet 175 e hervor. Poseidon tadelt den Triballer-Gott, weil sein Mantel die linke anstelle der rechten Schulter frei läßt. Sokrates erkennt einen Unfreien unter anderem daran, daß er nicht versteht, den Mantel nach rechts umzulegen (ἀναβάλλεσθαι δὲ οὐκ ἐπισταμένου ἐπιδέξια ἐλευθερίως).

umgelegt, wie es erst seit dem IV. Jahrhundert häufiger vorkommt. Ein dicker Efeukranz schmückt das jugendliche Haupt. Die rechte Hand hält einen schlanken Kantharos lose an einem Henkel, so daß er etwa horizontal nach vorn neigt. Im linken Arm liegt ein großer Thyrsos. Diese wie die meisten folgenden Statuen gleichen der Beschreibung des Pausanias (VIII 31): ἄγαλμα Διονύσῳ δὲ ἐμφερές· κόθορνοί τε γὰρ τὰ ὑποδήματά ἐστιν αὐτῷ καὶ ἔχει τῇ χειρὶ ἔκπωμα, τῇ δὲ ἑτέρᾳ θύρσον. Vor der Basis steht auf einem Sockel ein kleiner weißer Altar, auf dem eine Flamme brennt. Ein junges Mädchen in hellblauem Chiton, weißem Mantel und roten Schuhen neigt sich darüber und scheint etwas in die Flamme zu werfen, während sie auf der linken Hand die große Opferschüssel hält. Hinter der Statue erhebt sich ein weißer, wohl aus Marmor zu denkender Pfeiler. Im Hintergrunde sieht man einen Baum und einen mit einem roten Ziegeldach und Akroterien versehenen heiligen Bau auf zwei Stufen. An seiner Mauer hängen zwei runde Gegenstände, vielleicht Schallbecken. Der Boden ist hellgrün gemalt, der Himmel grauviolett. Wir befinden uns also wieder in einem dionysischen Bezirk.

Eine andere bronzefarben gemalte Dionysosstatue im χειριδωτὸς χιτών innerhalb eines ländlichen Heiligtums zeigt ein feines, im Vatikan aufbewahrtes Mosaik aus der Tiburtiner Villa des Hadrian [1]). In einem von Hirten mit ihren Ziegen besuchten stillen Tal steht am Ufer eines Bächleins unter Bäumen die Statue auf einer natürlichen Bodenerhöhung. Amelung hält sie irrtümlich für weiblich. Die Traube in der rechten Hand, der Thyrsos im linken Arm und der Korymbenkranz kennzeichnen den Weingott. Das Mosaik und sein Gegenstück [2]) sind in derselben, dem malerischen Vorbild angepaßten Technik ausgeführt, wie das ebenfalls aus der Hadriansvilla stammende Kentaurenmosaik in Berlin [3]). Sie kopieren also wie diese ältere griechische Gemälde.

Ein weiteres Beispiel einer bronzefarbenen Dionysosstatue bietet ein Bild in Casa della parete nera zu Pompeji [4]). Es befindet sich in dem großen Zimmer hinter dem Peristyl. Deutlich erkennt man trotz der Kleinheit des Bildes den Rand der Ärmel am Handgelenk. Die rechte Hand faßt hoch erhoben den Thyrsos, die linke hält ein Rhyton. Die Statuette steht auf einer kleinen Basis, diese wiederum auf einer größeren. Auf letzterer haben eben Eroten eine Schale, eine Kanne und ein tragbares Thymiaterion niedergesetzt. Sie sind also im Begriff, Kulthandlungen vorzunehmen.

Eine grauweiß gemalte, also vielleicht aus Silber oder Marmor zu denkende Statue des Dionysos im Ärmelkleid befindet sich auf einem Wandbild aus Casa di M. Lucretia, das zu der bekannten Serie von Erotenbildern gehört [5]).

Die übrigen Nachbildungen von Statuen des Dionysos im Ärmelkleid auf

[1]) Amelung, Skulpt. vat. Mus. II, 331 f. Sala degli Animali Nr. 113 a Taf. 31. Nogara, Mosaici del Vaticano e del Laterano 20, Tav. 34.

[2]) Amelung a. a. O. II, 337 f., Nr. 125 A, Taf. 33. Nogara a. a. O. Tav. 35.

[3]) Vgl. Bieber-Rodenwaldt, Arch. Jahrbuch XXVI 1911, 8 f.

[4]) Meines Wissens nach unveröffentlicht.

[5]) Neapel Mus. Nr. 9207. Museo Borbonico XV, 45. Guida del Mus. Naz. Nr. 1454. Helbig, Wandgemälde Nr. 759. Herrmann-Bruckmann, Denkmäler der Malerei 84, Taf. 64 rechts.



Abb. 8. Friesbild aus Pompeji in Neapel.

Wandbildern und Mosaiken sind bunt getönt, wie wir es für die zugrunde liegenden Marmorbildwerke voraussetzen müssen. Als Kultbild kann man noch das Vorbild der Figur auf einem fragmentierten niedrigen Fries aus Pompeji in Neapel bestimmen (Abb. 8) [1]. Er stammt aus dem oberen Teil einer Wand dritten Stils. Die Figuren stehen gegen schwarzen Grund, aber auf grünem, wohl als Rasen zu denkenden Boden. Vor der Statue des Gottes steht ein Altar, der mit Binden bekränzt ist und an dem eine Fackel und ein Votivbild lehnen. Dahinter sieht man Bäume und eine bekränzte Säule, die eine Vase trägt. Von links führt ein rotbraun gemalter Satyr in weißem Schurz und gelbem Fell einen widerspenstigen Ziegenbock zum Opfer heran. Der Bock wurde bereits bei der Stiftung des tragischen Agon 534 v. Chr. als Kampfpreis ausgesetzt, war also von jeher das gebräuchlichste Opfertier für Dionysos [2]. Von beiden Seiten nahen je zwei Mänaden in hellen gelben, roten, blauen, violetten und grünen Gewändern, mit Fackeln, Thyrsen uud Opferkörben in den Händen. Gegenüber ihren lebhaften Bewegungen wirkt die ruhige Stellung des Gottes echt statuenhaft. Er trägt einen sattgrünen Ärmelchiton, darüber einen langen weißen Chiton und einen hellgrauen Mantel in derselben Weise umgelegt wie die Bronzestatue auf Abb. 7. Wie dort sitzt der Gürtel hoch unter der Brust und liegt im linken Arm der große Thyrsos. An den Füßen erkennt man gelbe Kothurne. Die rechte Hand aber hält hier eine Schale, die ebenso wie der Thyrsos gelb-

[1]) Mus. Nr. 9165. Mus. Borb. VIII Tav. XVIII. Von demselben Fries stammt das Fragment Mus. Nr. 9183. H. des Frieses ohne Umrahmung 0,12 m.

[2]) Marmor Parium: Ἀφ' οὗ Θέσπις ὁ ποιητὴς [ὑπεκρί-να]το πρῶτος ὃς ἐδίδαξε δρᾶμα ἐν ἄστει καὶ ἐτέθη ὁ τράγος [ἆθλον]. Wilamowitz, Homerische Untersuchungen 248. Wilhelm, Urkunden dramatischer Aufführungen 13 f. Vgl. den maskierten Komast mit Bock auf dem athen. Festkalender: Bötticher, Philologus 22, S. 403, Taf. II, Fig. 22. Voigt bei Roscher s. v. Dionysos I 1058 f. Svoronos, Journal internat. numismat. II, 1899, Taf. B ff. Steiner, Ath. numismat. XXXI, 1906, 338. Frickenhaus, Arch. Jahrb. 1912, 72 f., Abb. 3.

braun gemalt, also golden zu denken ist. Der Kopf ist bärtig und hat rotbraunes Inkarnat. Er trägt einen grünen Efeukranz mit gelben Korymben und darum geschlungen eine weiße Binde, deren Enden auf die Schulter hängen. Die gesammelte Haltung, die leichte Neigung des Kopfes, die schönen Motive der Gewandung erinnern an praxitelische Kunst.



Abb. 9. Basis in Athen.

Auf Praxiteles hat Benndorf mit guten Gründen die Dreifußbasis in Athen zurückgeführt, deren eine Seite ebenfalls einen Dionysos im Ärmelkleid zeigt (Abbild. 9) [1]). Dieses bekannte Denkmal bildet die Hauptstütze für die Ansicht, daß Dionysos den χειριδωτὸς χιτών als Schauspielergott trägt, da ja auf der Basis das Weihgeschenk für einen im Theater errungenen Sieg aufgestellt war. Es ist aber zunächst dagegen zu bemerken, daß die Dreifüße den Choregen für den Sieg mit einem Dithyrambenchor verliehen wurden, also mit den Schauspielern direkt nichts zu tun hatten [2]). Die Übertragung des Ärmelkleides auf einen weiteren Kreis von Personen aber beginnt erst später (vgl. unten S. 64 ff.). Dann muß die große Übereinstimmung der Figur mit den sicheren Kultstatuen auf den Wandgemälden Abb. 7—8 und ihre statuenhafte Haltung doch die Frage berechtigt erscheinen lassen, ob nicht auch hier der Künstler das in einem Heiligtum aufgestellte Kultbild des Gottes kopiert hat, das ein Ärmelkleid trug, weil dieses dem Gott im Kult seit dem VI. Jahrhundert zukam.

In das IV. Jahrhundert v. Chr. gehört auch noch die erste Darstellung der Sage, wie Dionysos einen siegreichen Dichter mit seinem Besuch beehrt (Abb. 10). Das durch Fehlen des Hintergrundes und einfache Formgebung als das älteste Stück der Serie gekennzeichnete Relief mit der sogenannten Einkehr des Dionysos bei

[1]) Abb. 9 nach Phot. Alinari Nr. 24231. Benndorf, Österr. Jahres. II, 1899, 255 ff., Taf. V—VII. Svoronos, Athener Nationalmuseum 154 ff., Nr. 1463, Taf. XXIX. Friederichs-Wolters Nr. 2147.

[2]) Reisch bei Pauly-Wissowa III, s. v. χορηγία 2414 und 2418; Griech. Weihgeschenke 63.

Ikarios im Louvre zeigt den Gott im Ärmelkleid[1]). Der Dichter, den er besucht, hat porträthafte Züge. Wangen, Stirn und Hals sind mit Runzeln bedeckt ähnlich wie bei dem sogenannten Kallimachos[2]). Es kann ebensogut wie ein Schauspieler auch ein Dichter oder Chorege sein, der nach errungenem Sieg die ἐπινίκια feierte[3]), und den daher Dionysos besucht. Der auf den späteren Exemplaren immer wiederkehrende Dreifuß zeigt, daß es sich wahrscheinlicher um den Sieg eines Choregen



Abb. 10. Relief mit Einkehr des Dionysos, im Louvre.

mit einem lyrisch-dithyrambischen Phylenchor handelt, als um den mit einem Drama. Der skenische Chor bekam ja keinen Dreifuß[4]). Dionysos hat sein langes Gewand durch Aufschürzen verkürzt. Auf den späteren Exemplaren sind Ärmel wegen der starken Verhüllung nicht sichtbar, ebensowenig in der fragmentierten statuarischen Gruppe des von einem Satyrn gestützten Dionysos im Thermenmuseum, die (bisher

[1]) Deneken, Arch. Zeitung 1881, 271 ff., Taf. 14. Thraemer bei Roscher s. v. Dionysos Sp. 1115 f. und 1144. Friederichs-Wolters Nr. 1843. Schreiber, Hellenistische Reliefbilder Taf. 37—39. Nogara, Ausonia II, 1907, 263 ff.

[2]) Heckler, Bildniskunst der Griechen und Römer, 118 b—120.

[3]) Vgl. A. Müller, Bühnenaltertümer 374.

[4]) Vgl. Reich a. a. O.



Abb. 11. Mosaik in Neapel.

nicht erkannt) auf das gleiche Original zurückgeht, wie die Gruppe auf den Reliefs [1]).

[1]) Notizie degli Scavi 1908, 105 f. Reinach, Répertoire des statues IV, 327. Dieselbe Gruppe kommt schon auf einer rotfigurigen Vase vor: Lenormant et de Witte, Élite céram. I, 47.

Ein weiteres sicheres Beispiel für die Nachbildung einer auf einer Basis aufgestellten Statue des Dionysos im χειριδωτὸς χιτών liefert das mir in drei Wiederholungen bekannte Mosaikbild mit der Fesselung eines Löwen durch Eroten [1]). Abb. 11 zeigt das am besten ausgeführte und am vollständigsten erhaltene Neapeler Exemplar aus Casa del Centauro in Pompeji. Die Szene spielt in einem in felsiger Gegend gelegenen heiligen Bezirk. Rechts und im Hintergrund ragen Bäume empor. Links steht ein kleiner Tempel, hinten eine viereckige Umhegung, in der wohl heilige Bäume wachsen. Auf der Mauer ist eine Amphora aufgestellt. Hinter dem gefesselten Löwen erhebt sich eine hohe rote Basis, auf der die Statue in einem hellbraunen Ärmelchiton und violettem Mantel steht. Sie hält in der linken Hand den Thyrsos, in der rechten Hand den Kantharos schräg vorgestreckt, wie der Dionysos auf der praxitelischen Dreifußbasis. Daneben lehnt an Felsen ein rotes Tympanon. Der Kopf ist verloren. Auch an der Wiederholung im British Museum ist er zerstört und an der sehr groben Replik aus Antium im Konservatorenpalast zu Rom ist der ganze Oberkörper entgegen dem Verlauf der Falten am unteren Teil sinnlos nackt, die Hand mit Keule ergänzt (von Amelung bei Helbig fälschlich als antik beschrieben). Zwischen Statue und Tempel sitzt ein leierspielender Eros, vorn in



Abb. 12. Wandgemälde in Neapel.

[1]) 1. Neapel, Mus. Nr. 10019. Niccolini, Pompei Vol. III, Pars II, L'Arte in Pompei Tav. XXXVIII. Museo Borbonico VII, tav. LXI. Guida del Museo Naz. 62, Nr. 211. Abb. 11 nach Phot. Somner Nr. 10330.

2. British Museum. Bulletino arch. di Napoli N. S. IV 36, Pl. 2.

3. Konservatoren-Palast Nr. 14. Helbig, Führer durch Rom3 Nr. 995. Phot. Alinari Nr. 27187.

der Mitte stehen zwei vom Rücken gesehene Flügelknaben. Außer den Eroten befinden sich noch zwei sitzende dionysische weibliche Wesen in dem Bezirk. Die Frau vorn rechts ist mit Efeu bekränzt und hält in der rechten Hand einen hellgrauen, wohl silbernen Kantharos. Sie trägt rote geschlossene Schuhe, einen hellroten Ärmelchiton, der von ihrer linken Schulter herabgeglitten ist, und einen gelben Mantel. Die andere Mänade, wie wir die Frauen wohl nennen dürfen, ist fest in ihren grünen



Abb. 13. Mosaik aus Herculaneum in Neapel.

Mantel gehüllt, so daß man nicht erkennen kann, ob ihr weißer Chiton Ärmel hat. Thyrsos und Efeukranz bezeichnen ihr Wesen. Wein und Liebe, Dionysos und Eros mit ihren Begleitern haben die durch den Löwen repräsentierte Stärke bezwungen. Das ist das Thema des wohl in hellenistischer Zeit entstandenen Vorbildes der drei Mosaikbilder.

Für die Figur des Dionysos am Vesuv auf dem Wandbild in Neapel (Abb. 12) [1]) verrät sich das statuarische Vorbild zwar nicht durch äußere Kennzeichen, aber

[1]) Neapel, Mus. Nr. 1122 86. Notizie degli Scavi 1880, Tav. VII. Sogliano Nr. 32. Guida del Museo Naz. 318, Nr. 1342.

doch meiner Meinung nach durch die Haltung. Wie ein feierliches Kultbild steht der Gott da, den hohen Thyrsos senkrecht aufgestützt, in der rechten Hand den üblichen Kantharos (vgl. unten das Neapeler Vasenbild Abb. 16). Dionysos läßt den Becher nachlässig hängen, so daß der Wein zur Freude des Panthers herausfließt. Eine violette Riesenweintraube bedeckt den Gott, aber an den Unterarmen und Fußknöcheln erscheint unter ihr der lebhaft blaugrüne Ärmelchiton. Rote Schuhe und ein grüner Kranz mit gelben Korymben und roter Binde vervollständigen das Kostüm des jugendlichen Gottes.

An eine Statue erinnert auch die Erscheinung des Gottes auf dem Mosaik aus Herculaneum in Neapel mit der Bestrafung des Lykurg (Abb. 13) [1]. Dionysos hetzt einen Panther auf seinen Gegner. Während dieser und die zu Boden gesunkene Ambrosia (als solche durch den großen Rebzweig in ihrer linken Hand gekennzeichnet, da sie in einen Weinstock verwandelt wird) in zwar ungeschickter, aber heftiger Bewegung dargestellt sind, brauchte man dem Gott nur einen Kantharos in die



Abb. 14. Wandbild aus Pompeji in Neapel.

[1]) Neapel, Mus. Nr. 9988. Matz, Arch. Zeitung 27, 1869, S. 53 f., Taf. 21, 3. Rapp bei Roscher, Myth. Lexikon II, 2201. Guida del Museo Naz. 56, Nr. 170. Abb. 13 nach Phot. Brogi 11886.

ausgestreckte Rechte zu geben, um eine Statue zu erhalten, die denen auf Abb. 7—12 in allen wesentlichen Punkten gleicht. Wie der Dionysos auf dem Wandbild mit dem Vesuv trägt auch dieser den Thyrsos in der linken Hand, einen grünen Kranz mit gelben Korymben und gelber Binde um das jugendliche Haupt, einen lebhaft blaugrünen Ärmelchiton mit Gürtel unter der Brust und darüber einen kleinen roten Mantel.

Den Eindruck einer Statue soll nach der Absicht des Künstlers die gemalte Figur im Ärmelkleid in einer roten Nische mit grauem, baldachinförmigem oberen Abschluß, auf einem Wandbild aus Pompeji in Neapel, hervorrufen (Abb. 14) [1]. Steif steht sie da, mit der linken Hand den Thyrsos aufgestützt, in der vorgestreckten Rechten eine gelbgrüne, wohl bronzene Schale. In mehreren Punkten unterscheidet sie sich von allen bisher betrachteten statuenhaften Dionysosbildern. Das blonde bärtige Haupt ist unbekränzt, und über dem grünen Ärmelkleid trägt der Gott an Stelle des kleinen Mantels einen schweren roten Peplos mit langem gegürteten Überschlag. Eine ähnliche Figur steht, ebenfalls als Statue gedacht, auf einem der trennenden Kandelaber der schwarzen Wand aus der Farnesina. Über dem hellgrünen Ärmelchiton hat sie gelben Peplos und hellvioletten Mantel. In der rechten Hand hält sie eine gelbe Schale, im linken Arm einen grünen Thyrsos [2].

Dieselbe Tracht zeigen nun mehrmals Figuren auf römischen Sarkophagen, die durch ihre Aufstellung auf Basen hinter einem Altar, an dem geopfert wird, sich als Kultstatuen erweisen. Auf den beiden Sarkophagen im Vatikan mit der Auffindung der Ariadne auf Naxos durch den jugendlichen Dionysos [3] steht jedesmal am rechten Ende ein solch bärtiger unbekränzter Gott mit einem Thyrsos im linken Arm und einem gegürteten Peplos über dem Ärmelchiton. Den Kopf schmückt bei beiden eine Art Modius. Im rechten Arm liegt ein Tympanon, das auf dem Bild mit der Fesselung des Löwen neben der Statue lehnte. Über dem Peplos ist auf dem Sarkophag in Galleria dei Candelabri eine Nebris gelegt, über die der Gürtel hinweggeht. Die Statue auf diesem Sarkophag steht unter einem Pinienbaum, die im Cortile del Belvedere unter einer Eiche. Die Basis der ersteren ist rund und mit dem Bild einer Mänade geschmückt, die der zweiten besteht aus einem natürlich gewachsenen, roh behauenen Felsblock, an den eine Fackel und eine Satyrmaske an-

[1]) Neapel, Mus. Nr. 9658. Von einer Wand IV. Stils, H. des Ganzen 0,62 m, der Figur 0,40 m.

[2]) Museo delle terme Nr. 1080. Mau und Lessing, Röm. Haus in der Farnesina Taf. 9 = Mon. dell' Inst. XI, 1882 Tav. 44. Helbig[3] Nr. 1350. Ein an ähnlicher Stelle angebrachter Dionysos, ebenfalls bärtig und im grünen Ärmelgewand, befindet sich innerhalb der gemalten Architektur des Zimmers mit Erotenfries in Casa dei Vettii zu Pompeji (Sogliano, Mon. dei Lincei VIII, 380. Herrmann-Bruckmann, Denkmäler der Malerei, Taf. 26 unten). Über dem hochgegürteten Chiton liegt ein großer Mantel, im Haar ein Kranz; die rechte Hand faßt hoch erhoben den Thyrsos. Er schreitet nach links, vor ihm ein kleiner Pan mit Fackel. — Vgl. auch das Wandbild aus dem Grab der Pancratii an der Via Latina: Mon. dell' Inst. VI—VII, Tav. L A; Petersen, Annali dell' Inst. XXXII, 1860, 348 ff., XXXIII, 1861, 190 ff. Mills, British a. American Soc. IV. Sess. 1909—10, 400 ff. Vgl. Phot. Anderson Nr. 2364 (Tomba degli Anicii).

[3]) Galleria dei Candelabri Nr. 173 und Cortile del Belvedere Nr. 37. Visconti, Museo Pio-Clementino V, tav. 8. Amelung, Skulpt. vat. Mus. II, 88 ff., Taf. 9. Vgl. Petersen, Annali dell' Inst. 1863, 385 f. Thraemer bei Roscher s. v. Dionysos 1120.

gelehnt sind. Der Altar auf dem Sarkophag in Galleria dei Candelabri ist mit Pinienzapfen und Früchten bedeckt und mit Girlanden geschmückt. Auf dem anderen brennt eine Flamme, über die eine Frau den zu opfernden Hahn hält. Davor steht ein Widder, dahinter eine Frau mit Fruchtschüssel. Auf dem ersten Sarkophag dreht eine alte Frau soeben einem Hahn den Hals um, wozu ein kleines Mädchen die Doppelflöte bläst. Auf einem Kindersarkophag im Lateran mit bacchischen Szenen [1]) steht auf einer rechteckigen Basis wieder am rechten Ende der Darstellung derselbe Gott mit langem Bart und starkem Haupthaar, unbekränzt, im Ärmelchiton und Peplos mit langem, unter der Brust gegürteten Überschlag. Ein Mantel liegt auf der linken Schulter. Die linke Hand faßt hoch erhoben den großen, auf die Erde gestemmten Thyrsos. Die rechte Hand dagegen greift nach dem Kopf des Widders, auf dessen Rücken ein Opferdiener kniet, um ihm das Messer in die Brust zu stoßen. Dahinter steht eine Mänade mit dem Opferkorb. Auf einem von Winckelmann gezeichneten Sarkophagfragment steht dieselbe Kultstatue im langen Chiton mit Röhrenärmeln, mit Tympanon im rechten Arm und Thyrsos in der linken Hand auf einer hohen bekränzten Säule. Davor opfert ein Satyr einen Hahn [2]). Auf dem Sarkophag Casali in Kopenhagen wird eine Darstellung des jugendlichen Dionysos inmitten seines Thiasos jederseits von der Statue eines bärtigen Gottes im Ärmelchiton, darüber Peplos mit langem gegürteten Überschlag, mit Nebris und in der linken Hand Thyrsos eingerahmt [3]). Auf einem anderen vatikanischen Sarkophag mit gleicher Szene steht die Bildsäule des Gottes in einer Aedicula, vor der ein Mann und eine Frau opfern [4]).

Dürfen wir diesen Gott mit Thyrsos im Ärmelkleid Dionysos nennen? Ist es denkbar, daß auf Sarkophagen, auf denen Dionysos als leicht bekleideter Jüngling handelnd erscheint, gleichzeitig einer altertümlichen, reich bekleideten Dionysosstatue Opfer dargebracht werden? Amelung hat den Gott Liber benannt [5]) und wird damit das Richtige treffen. Der griechische Dionysosdienst ist früh in Italien eingedrungen. Schon in Sophokles' Antigone wird das erwähnt, v. 1115 ff.:

πολυώνυμε, Καδμείας νύμφας ἄγαλμα
καὶ Διὸς βαρυβρεμέτα γένος,
κλυτὰν ὃς ἀμφέπεις Ἰταλίαν . . . . . .

[1]) Lateran Mus. Nr. 317. Benndorf-Schöne, Bildwerke des lat. Museums, 77, Nr. 125, Taf. XXI —XXII, Fig. 2.

[2]) Winckelmann, Monum. inediti Nr. 29. Ob auf der Gemme mit einer ähnlichen Feier vor dem unter einem Baum aufgestellten Dionysosbild bei Guattani, Mon. ant. ined. 1785, Taf. III (danach Rohden-Winnefeld, Architekton. röm. Tonreliefs der Kaiserzeit 59, Abb. 113) an der Statue mit Recht Ärmel gezeichnet sind, ist unsicher. Wenn ja, so gehört sie in denselben Kreis von Darstellungen älterer Kultbilder.

[3]) Müller-Wieseler II, Nr. 432 a. Visconti, Museo Pio-Clementino V, Tav. d'agg. C. Brunn-Bruckmann, Denkmäler griech. und röm. Skulptur Taf. 410.

[4]) Museo Chiaramonti Nr. 180. Amelung a. a. O. 431 f., Taf. 45.

[5]) Ebenso den bärtigen gelagerten Gott im χειριδωτὸς χιτών auf dem ovalen Sarkophag mit bacchischen Szenen im Museo Chiaramonti Nr. 180; vgl. vorige Anm. Der Liegende hebt mit der Rechten eine Traube empor, im linken Arm liegt der Thyrsos. Sein breiter, hochsitzender Gürtel ist mit einer Maske verziert.

Der Peplos mit langem gegürteten Überschlag ist eine für das V. Jahrhundert v. Chr. überaus gebräuchliche Tracht. Ich erinnere nur an Myrons und Phidias' Athenastatuen. Wenn der römische Weingott bis ins II. Jahrhundert n. Chr. über dem seit dem VI. Jahrhundert v. Chr. für den griechischen Dionysos üblichen Ärmelchiton das Gewand trägt, das in der Zeit der Übernahme des Kults am gebräuchlichsten war, so ist das wieder ein Beweis dafür, wie zäh sich Trachten im Kult halten. Daß man diese Opferszenen gerade mit bacchischen Szenen kombinierte, die der hellenistischen griechischen Kunst entlehnt sind, hat seine Parallele schon im V. Jahrhundert v. Chr. in der engen Verbindung freier Götterbilder mit ihren archaischen Fassungen, wie bei der Berliner Aphroditestatuette aus Corneto, die sich auf ihr altertümliches Idol stützt [1]). Das klarste Beispiel dafür aber bietet der unten (Abb. 16) abgebildete Krater in Neapel. Während man eine Szene aus dem Leben des Gottes in freier Form schildert, verehrt man sein ehrwürdiges ξόανον in der hergebrachten Weise.

Man kann gegen diese Ausführungen einwenden, daß wir aus dem V. Jahrhundert v. Chr. kein einziges Bild des Gottes in der geschilderten Tracht besitzen. Ich mache darauf aufmerksam, daß wir vor dem Ende des V. Jahrhunderts auch kein einziges Bild eines Schauspielers im Ärmelkleid kennen, obwohl bereits Aischylos diese Tracht für seine Dramen eingeführt hat. Auf allen strengen und strengschönen rotfigurigen Vasen trägt Dionysos entweder nur einen kleinen Mantel oder den damals üblichen langen und weiten ionischen Chiton ohne Ärmel oder mit den längs des Oberarmes genähten oder geknöpften Pseudoärmeln (vgl. unten Exkurs II). Dagegen erscheint auf Vasen des späteren schönen Stils und besonders auf spätattischen, die schon in das IV. Jahrhundert v. Chr. gehören, mehrfach ein kurzer, etwa bis zur Mitte des Oberschenkels reichender Chiton mit langen Röhrenärmeln und reichen Verzierungen, die zuweilen nur die Ärmel und Säume, oft auch das ganze Gewand bedecken. Kothurne, Thyrsos, Binde und Kranz fehlen niemals. Der reichgeschmückte Chitoniskos kommt auch ohne Ärmel vor, und er wird sowohl mit Ärmeln wie ärmellos auch von anderen Wesen als Dionysos getragen. Die Mehrzahl der Beispiele mit Röhrenärmeln gehört aber diesem Gott an [2]). Wir müssen also diese Vasen daraufhin prüfen, ob sie entweder mit dem Theater oder mit dem Kult zusammenhängen können.

Auf einem feinen Kännchen in Berlin [3]) ist Dionysos ruhig stehender Zuschauer bei einem Vorgang aus einem anderen Mythenkreis: bei der Geburt Aphrodites. Bemerkenswert ist, daß auf dem Kännchen die rechts sitzende Nereide einen Chiton trägt, der zwar genau wie der des Dionysos am oberen und unteren Saum mit Spiralen und Strahlen, über dem Gürtel mit Palmetten verziert ist, sich aber von dem des Gottes durch größere Länge und Fehlen der Ärmel unterscheidet. Es ist der Schnitt, der für Dionysos charakteristisch ist, nicht die Verzierung. Zwei andere

[1]) Berlin Nr. 586. Amelung, Bonner Jahrbücher 101, Taf. VI. Kekule, Griech. Skulptur 104.

[2]) Vgl. Amelung bei Pauly-Wissowa III s. v. χειριδωτὸς χιτών Sp. 2215.

[3]) Furtwängler, Vasensammlung Berlin Nr. 2660. Arch. Jahrbuch I 1886, 247 ff., Taf. XI 2 und XXVI 1911, 112, Abb. 41.

Vasen, eine polyehrome Hydria aus Sammlung Castellani, dann Tyskiewiez, im Museum von Lyon [1]) und die kumanisehe Hydria in Petersburg [2]) zeigen den Dionysos-Jakehos der eleusinisehen Religion neben Triptolemos, Demeter und Kore. Hier erklärt sieh also die Traeht aus dem eleusinisehen Kult, der wurzelhaft mit dem dionysisehen zusammenhängt (vgl. oben S. 18).

In lebhafter Aktion sehen wir Dionysos im bunten Ärmelehitoniskos auf der berühmten Hydria aus Pantieapeion in Petersburg [3]) mit dem vom Parthenon-Westgiebel inspirierten Wettstreit zwisehen Athena und Poseidon. Mit gezüektem Thyrsos eilt der jugendliche Weingott herbei, mit fliegenden Haaren, seinen Panther neben sieh. Sein Eifer gilt wohl dem jungen Ölbaum, der eben dureh Athenas Lanzenstoß emporgesehossen ist und gegen den Poseidon drohend den Dreizaek zu erheben seheint. Er tritt also als Sehützer der Vegetation, als Naturgott auf. Dazu paßt, daß er hier die Nebris umgelegt hat, über die der Gürtel in der Taille läuft.



Abb. 15. Krater aus Theben in Athen.

Als Naturgott inmitten seines Thiasos erseheint Dionysos aueh auf einem Krater aus Theben in Athen (Abb. 15) [4]). Es ist das ein typischer Vertreter einer spätrotfigurigen Gattung mit starker Verwendung von Weiß und mit ungesehiekten und flüehtigen, aber sehr lebendigen Darstellungen. Zahl-

[1]) Monumenti dell' Inst. XII 1885 Taf. XXXV. Annali dell' Inst. 1885, 319. Catal. Castellani 1884, Nr. 84. Froehner, Collection Tyskiewicz, Pl. 9 und 10. Reinach, Rép. des vases peints I 232, Nr. 1.

[2]) Eremitage Nr. 525. Comptes rendus de la Commission archéol. de l'Acad. de St. Pétersbourg 1862, Pl.. III. Overbeck, Atlas Taf. XVIII 20. Gerhard, Akad. Abhandlg. Taf. 78. Pringsheim, Beiträge zum eleusin. Kult 86 f. Rizzo, Röm. Mitt. XXV 1910, 160 f.

[3]) Comptes rendus 1872, 107, Pl. I. Wiener Vorlegeblätter Serie VII, Taf. IX. Hoeber, Griech. Vasen 115, Abb. 70.

[4]) Athen, Nat.-Mus. Nr. 1362. Couve-Collignon, Catalogue des Vases d'Athènes Nr. 1889.

reiche Exemplare sind in Böotien gefunden worden, so daß es sich vielleicht nicht um eine attische, sondern eine böotisch-provinzielle Fabrik handelt, die von Athen her beeinflußt ist. Dionysos reitet hier auf seinem getreuen Panther, der im Verhältnis zu sonstigen Darstellungen ungewöhnlich groß, d. h. in etwa richtigem Verhältnis zu den Menschen gebildet ist. Der Chitoniskos ist mit Kreisen am oberen und unteren Saum sowie auf den Ärmeln, mit einem Grätenmuster auf dem senkrechten Mittelstreifen verziert. Ein Mäntelchen um die Oberarme, eine Binde mit gefransten Enden und ein Lorbeerzweig um das lockige Haupt, Kothurne mit Kreisen und weißen Knöpfen vervollständigen das Kostüm des Gottes. Den Thyrsos trägt er senkrecht gestellt in der rechten Hand wie zum Stoß bereit. Er blickt zu einer Mänade empor, die mit dem linken Knie auf einer Erhöhung kniet und den rechten Arm nach ihm ausstreckt. Hinter Dionysos wächst ein Rebstock, dessen Zweige mit großen Trauben sich längs des oberen Randes ausbreiten. Hinter ihm folgt eine zweite Mänade, und auf der Rückseite sitzt eine dritte zwischen zwei stehenden Satyrn, von denen der eine ihr einen Kranz aufsetzt. Die nackten Teile der Mänaden, der Panther, der Weinstock, die Beeren an Thyrsos und Kränzen, die Fransen der Binde und die Knöpfe der Stiefel sind weiß gemalt; die Flecken auf dem Fell des Panthers sind mit verdünntem Firnis auf das Weiß gesetzt.

Ob auf einem frühunteritalischen Krater in Neapel [1]) der reichverzierte Ärmelchiton des Dionysos, der inmitten des Thiasos seine Hochzeit feiert, lang oder kurz ist, ist nicht zu entscheiden. Der Gott sitzt auf der Kline neben Ariadne und hat einen bis auf die Füße reichenden Mantel um die Beine geschlagen. Dagegen trägt der Weingott auf einem Krater in Bari [2]) sicher das kurze Ärmelkleid. Er kämpft hier gemeinsam mit Athena und Herakles gegen die Giganten. Er ist also an die sonst von Zeus eingenommene Stelle getreten. Auf der Rückseite ist sein Thiasos, Satyrn und Mänaden, dargestellt und ein Satyr begleitet auch den Weingott auf der Vorderseite. Es ist klar, daß die ungewöhnliche Rolle, die Dionysos hier spielt, durch eine besondere Veranlassung hervorgerufen ist. Vielleicht ist die Vase, wie so häufig, die Kopie eines Votivpinax, und es liegt nahe, an einen solchen für einen dramatischen oder dithyrambischen Sieg zu denken. In der Tat ist ja gerade auf den unteritalischen Vasen der Einfluß des Theaters besonders deutlich. Vor allem wird das Kostüm der Könige stets der Bühne entlehnt [7]). Vergleichen wir nun ihre Chitone mit denen des Dionysos auf der Vase in Bari, so finden wir allerdings ähnliche Muster hier wie dort: gekreuzte Striche an den Ärmeln, Palmetten und laufenden Hund an den Säumen. Der Gott trägt darüber die Nebris und einen besonders breiten Gürtel, ferner um den Kopf eine mit Mäander verzierte Binde. Vor allem

[1]) Heydemann, Vas. Neapel Nr. 3242. Patroni, Ceramica antica nell' Italia meridionale 174 Fig. 119.

[2]) Krater mit Maskenhenkeln aus Ceglie di Bari, sog. Vaso Giovanelli. Vgl. für Dionysos im Gigantenkampf auf Vasen noch: Compte rendu 1867 Pl. VI 2. Gerhard, Auserl. Vasenb. I 63. Froehner, Musée de France 6—8. Monuments grecs 1875, Pl. 1, 2. Minervini, Mon. ant. inediti I 21—22. Thraemer bei Roscher s. v. Dionysos 1144.

[7]) Vgl. Bieber, Dresdener Schauspielerrelief 29 ff.

aber unterscheidet sich sein Gewand wieder durch die große Kürze von dem Bühnenkleid mit seinem σύρμα. Wir kennen kein Drama mit einem Gigantenkampf des Dionysos. Er trägt also auch hier das kurze Ärmelkleid, wie auf den attischen Vasen, als sein ihm charakteristisches Kultgewand, nicht als Theatergott.



Abb. 16. Vase aus Ruvo in Neapel.

Eine Kultstatue des Dionysos in kurzem, engen und bunten Chitoniskos, der allerdings nur mit kurzen Ärmeln versehen ist, zeigt eine Vase aus Ruvo in Neapel (Abb. 16) [1]). Während im oberen Streifen der Gott leibhaftig inmitten seines Thiasos

[1]) Monumenti dell' Instituto VI—VII, Pl. XXXVII. Jahn, Annali 1860, 1 ff., Pl. B. Heydemann, Vasensammlung Neapel Nr. 2411. Thraemer a. a. O. 1120. Daremberg-Saglio, Dictionnaire des ant. II s. v. Dionysia 236, Fig. 2425. Abb. 16 nach Phot. Alinari Nr. 11 300 b.

Dionysos im ärmellosen bunten Chitoniskos z. B. noch auf einem Krater mit Bestrafung der Satyrn: Arch. Zeitung 31, 1873, 123, Taf. 14 und einer Vase in der Eremitage (Nr. 1807 Compte Rendu 1861, Pl. IV. Arch. Zeitung 1866, Pl. 211. Overbeck, Apollon 311, Atlas Taf. XXI 25), wo er, umgeben von Satyrn und Mänaden, an der Palme oberhalb des Omphalos, also in Delphi, Apollon die Hand reicht. Der Dreifuß links deutet auch hier auf einen Votivpinax für einen dithyrambischen Sieg als Vorbild hin. Vgl. ferner Müller-Wieseler II Nr. 196; Gazette archéol. 1879, Pl. 5 = Thraemer bei Roscher s. v. Dionysos 1108, Fig. 7.

sitzt (vgl. oben S. 39 f.), als schöner nackter Jüngling mit lockigem Haar, den Narthex an die rechte Schulter gelehnt, steht unten sein altertümliches bärtiges Holzbild, starr frontal aufgerichtet, mit einem kleinen Modius auf dem Kopf, den der römische Liber übernommen hat (vgl. oben S. 39), den Kantharos in der horizontal vorgestreckten rechten Hand, den senkrecht aufgestellten Thyrsos in der ebenso gehaltenen linken. So empfängt er die ihm zugedachten Opfer: den Bock, den eine Mänade eben auf dem mit Metopenfries und gemalten Bukranien verzierten Altar schlachten will, und den Korb mit flachen und pyramidenförmigen Kuchen, den eine zweite Mänade auf den Opfertisch neben einer Weinkanne niederzusetzen im Begriff ist. Hier sehen wir den Weg, auf dem der griechische Dionysosdienst über Unteritalien nach Rom gekommen ist, wohin er nicht nur die Kultformen, sondern auch die Kulttracht mitgenommen hat.



Abb. 17. Herme im Vatikan.

Aus der gleichen Zeit wie die Vasen, d. h. aus der Wende vom V. zum IV. Jahrhundert stammen die Vorbilder für zwei römische Hermen. Die eine im Thermenmuseum aus der Sammlung Ludovisi gehört zu der Serie, die Statuentypen verschiedener Zeit in Hermenform umgearbeitet hat[1]). Die durch die langen engen Ärmel als Dionysos kenntliche Herme trägt über dem feinen engen Leinenchiton einen großen Mantel, dessen schwere Falten in demselben berechneten Kontrast zu dem leichten Faltenspiel des Untergewandes stehen, wie an vielen Werken aus der Schule des Phidias. An der Herme im Vatikan (Abb. 17)[2]) sind anstatt der leer ergänzten Hände solche rechts mit Kantharos oder Schale, links mit Thyrsos zu er-

[1]) Thermenmuseum Nr. 52. Mon. dell' Inst. X, Taf. LVI 2, Annali 1878, 210 ff. Furtwängler bei Roscher II, 2158 f.; Meisterwerke 430. Anm. 1 und 591. Brunn-Bruckmann, Denkmäler Taf. 330. Helbig, Führer durch Rom³ Nr. 1294.

[2]) Amelung, Skulpt. vat. Mus. I, 6 f., Taf. I. Braccio nuovo Nr. 1. Abb. 17 nach Phot. des römischen Instituts Nr. 621.

gänzen. Das große übergegürtete Fell ist ähnlich umgelegt wie bei dem Dionysos vom Denkmal des Thrasyllos in London [1]).

Einen anderen statuarischen Typus des jugendlichen Dionysos in kurzem Ärmelchiton lehrt eine etwa frühhellenistische Terrakottastatuette aus Kleinasien in Athen kennen [2]). Sie steht auf einer sechseckigen, oben und unten profilierten Basis. Über dem doppelt gegürteten Chiton, dessen Ärmel am Handgelenk mit einem Saum abschließen, liegen Nebris und Mantel. Reichverschnürte Kothurne kennzeichnen den Gott. Die rechte Hand ist mit dem Kantharos vorgestreckt, die linke erhoben, so daß man in gewohnter Weise in ihr den Thyrsos ergänzen kann.

Ob der Ärmelchiton des Dionysos auf einem pränestinischen Spiegel [3]), der auf dem von zwei Panthern und einem Löwen gezogenen Wagen steht, lang oder kurz ist, kann man nicht erkennen. Auf anderen Denkmälern, z. B. dem pergamenischen Gigantenfries, trägt Dionysos zwar auch einen kurzen Ärmelchiton [4]), doch ist die Kürze hier in üblicher Weise — wie z. B. auch bei der Artemis Brauronia — durch Herausziehen eines langen Bausches über den unteren Gürtel und sind die Ärmel durch Zusammennähen der oberen Ränder der weiten Röhre entstanden, die die Grundform des gewöhnlichen weiten Chitons bildet (vgl. unten Exkurs II). Der echte enge und kurze Ärmelchiton verschwindet in hellenistischer Zeit, während der lange Chiton mit Röhrenärmeln sich für Kultbilder des Dionysos bis zum Ausgang der Antike hält.

Bei den spätesten Denkmälern ist allerdings ein direkter Zusammenhang mit dem Kult nicht mehr nachweisbar, und die Annahme, daß das Gewand in Anlehnung an persische Tracht gewählt ist, nicht ganz von der Hand zu weisen. Es sind das die Sarkophage und Mosaikbilder mit dem indischen Triumph des Dionysos, die in der Ausführung sämtlich frühestens dem II. Jahrhundert n. Chr. angehören und in der Erfindung von den Sagen über den Inderzug Alexanders des Großen beeinflußt sind [5]). Der Gott fährt auf einem von Panthern, Tigern, Elefanten oder Kentauren gezogenen Wagen, mit Thyrsos und Kantharos in den Händen, meistens

[1]) Ancient Marbles of the British Museum IX, 1. Brunn-Bruckmann Taf. 119. Reisch, Ath. Mitt. XIII, 1888, 383 ff., Taf. VIII. Brit. Mus. Catalogue of Sculptures I 257, Nr. 432.

[2]) Athen, Nat. Mus. Nr. 5072. Winter, Typenkatalog II, 365, Nr. 3. »Vermutlich aus Myrina«. Aus Sammlung Misthos.

[3]) Matthies, Die Pränestinischen Spiegel 81, 100, 108, Taf. II.

[4]) Puchstein, Beschreibung der Skulpturen aus Pergamon I. Gigantomachie 14. Winnefeld, Altertümer von Pergamon Bd. III 2, 13 f., Taf. I. Pontremoli et Collignon, Pergame Pl. VIII.

[5]) I. Sarkophage: a) Lateran Nr. 751.

b) Dgl. Nr. 792. Mon. dell' Inst. VI, Taf. 80, 1. Benndorf-Schöne 280 ff., Nr. 408.

c) Capitol, Sala delle Colombe Nr. 81 A. Sculptures of the Cap. Museum 163 f., Taf. 40. Phot. Alinari Nr. 27151.

d) Fragment Museo Chiaramonti Nr. 501. Amelung, Skulpt. vat. Mus. I, 642 f., Taf. 69.

e) Villa Pamfili. Matz-Duhn Nr. 2274.

f) Früher Palazzo Giustiniani. Galleria Guistiniani II, 122. Matz-Duhn Nr. 2275.

Vgl. Stephani, Compte rendu 1867, 164. Thraemer bei Roscher s. v. Dionysos 1145. Graef, De Bacchi expeditione indica 12 ff. Graeven, Arch. Jahrbuch XV 1900, 216 ff.

II. Mosaiken: a) aus El-Djem im Musée du Bardo, Tunis. Mus. Nr. 5718. Cat. Musée Alaoui Suppl. A 287. Phot. im röm. Inst.

b) Im Museum von Sousse (Sussa). Gauckler, Revue arch. XXXI, 1897, II 18 ff., Taf. IX. Schulten, Arch. Anz. XVI, 1901, 70 f., Fig. 3.

mit Nebris und breitem Gürtel über dem langen Ärmelgewand. Um den Wagen tanzen Mänaden und Satyrn. Immerhin könnte man auch hier noch einen Zusammenhang mit der alten Sage von der Ankunft des Gottes auf einem Wagen, dem Schiffskarren, dem currus (oder carrus) navalis, der noch in unserem Karneval fortlebt, erkennen. Keinesfalls aber ist irgendeine Anknüpfung an das Theater und an Schauspielertracht möglich. Als Naturgott hat er sich die wilden Tiere zum Dienst gezähmt, wie schon auf der Würzburger Phineusschale.

Es finden sich also Bilder des Dionysos im Ärmelkleid in allen Epochen der antiken Kunst vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis zum III. Jahrhundert n. Chr. Das Verhältnis ihrer Anzahl zu den Darstellungen von Dionysos im gewöhnlichen Chiton oder in idealer Nacktheit ist eher günstiger als das von Szenen aus Dramen oder Komödien in Bühnentracht zu solchen, die den Inhalt der Dichtungen illustrieren und die Personen daher in gewöhnlichem Kostüm oder in heroischer Nacktheit zeigen. Nur in den wenigsten Fällen ist es möglich, Beziehungen zum Theater anzunehmen. Dagegen sind die Fälle sehr zahlreich, in denen aus äußeren oder inneren Anzeichen (Opferszenen, Kulthandlungen, Aufstellung auf einer Basis oder Säule hinter einem Altar, Bronzefarbe, statuenhafte Haltung) darauf geschlossen werden konnte, daß eine bestimmte Kultstatue nachgebildet werden sollte. Mehrfach ist durch Aufstellung in ländlicher Umgebung oder auf grünem Rasen deutlich gemacht, daß es sich um Dionysos als Vegetationsgott handelt. Als solcher ist er bereits verehrt worden, ehe er zum besonderen Gott des Weins wurde, lange bevor das Drama geschaffen wurde [1]). Als solcher führt er die Horen an und schützt er den von Athena geschaffenen Ölbaum. Doch fehlen auch nicht Bilder, die ihn inmitten seines Thiasos zeigen. Die Mänaden haben gewiß nichts mit dem Theater zu tun, von dem Frauen verbannt waren. Wenn auch sie zuweilen den Ärmelchiton tragen (vgl. unten S. 58f.), so ist das nicht Einfluß der Bühne, sondern Tracht ihres Gottes. Das Kostüm der Bühne hat höchstens vorübergehend das des Thiasos beeinflußt. Ebenso ist der Einfluß der »Barbarentracht«, d. h. thrakischer, phrygischer, lydischer und persischer Tracht, in der älteren Zeit sehr gering. Die fremdländischen Göttergestalten des phrygischen Sabazios und des lydischen Bassareus haben keinen bemerkbaren Einfluß auf die Entwicklung des Dionysosideals in der Kunst ausgeübt [2]). Aus Thrakien kann Dionysos die Ärmel auch nicht mitgebracht haben, denn sie sind dem thrakischen Kostüm fremd. Orpheus z. B. trägt sie niemals. Sämtliche archaische Dionysosbilder sind rein griechisch. Ihre steife Haltung erinnert ebenso wie die stark verhüllende Tracht an die alten aufgebauten Idole, die im Kult des Dionysos eine

Gauckler, Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique II, 1910, 56, Nr. 142. Musées de l'Algérie, Musées de Sousse 30 f., Nr. 5, Pl. VI 1. Leonhard, Neapolis II, 1914, 65, Abb. 18.

c) In Saragossa. Boletin 1914, I 92. Mélida, Antiquedadas romanas descubiertas en Zaragoza, Pl. IV. Pierre Paris, Arch. Anz. XXIX, 1914, 368 f., Fig. 47.

Zu diesen späten Beispielen würde als ältestes der Aryballos mit dem Kamelreiter zwischen Orientalen im British Museum (Cat. of vases III E 695. Mon. dell' Inst. I, Pl. 50 a. Annali 1847, 301) kommen, wenn die Deutung auf Dionysos sicher wäre. Thraemer (a. a. O. 1110) deutet aber wohl richtiger das Bild auf den festlichen Aufzug eines orientalischen Würdenträgers.

[1]) Vgl. Voigt bei Roscher I s. v. Dionysos Sp. 1059 f.

[2]) Vgl. Thraemer a. a. O. Sp. 1112.

so große Rolle spielen [1]). Daß die reich verzierten orientalischen Gewänder wiederholt, besonders zur Zeit der Perserkriege und zur Zeit der Eroberung Asiens durch Alexander den Großen die Tracht der Bühne, des Kults und des Lebens beeinflußt haben, ist unleugbar. Besonders Aischylos zeigt in den Persern, Hiketiden und dem Prometheus Neigung zu ausländischem Kostüm. Man wählte das um so lieber, als ja die Schauspieler nie Menschen des täglichen Lebens gleichen durften. Dieser zeitweilige Einfluß macht die Tracht aber ebensowenig zu einer barbarischen, wie der immer wiederholte Einfluß ionischer und orientalischer Kunst die attische Kunst ungriechisch gemacht hat. Das Ärmelkleid ist dem Dionysos als rein griechischem Gott des vegetativen Wachstums eigen. Das Kostüm seiner Schauspieler aber soll vor allem an die vorpersische Zeit erinnern, an das Heldenzeitalter der Griechen, aus dem die Tragiker ihre Stoffe entlehnten.



Abb. 18. Vase aus S. Agata dei Goti.

Ein großer Teil der Dionysosbilder im Ärmelkleid zeigten den friedlichen Vegetationsgott in ländlicher Umgebung und als Schützer der Bäume, wie ihn besonders die Landleute verehrten. Es trug also Dionysos als segenspendender Naturgott das schon in spätmykenischer Zeit auf griechischem Boden bekannte altmodische, aber durch bunte Stickereien ausgezeichnete Ärmelgewand (vgl. Exkurs II); von ihm bekamen es einerseits die Schauspieler, andererseits die Mitglieder seines Thiasos. Selbstverständlich hat das Zusammentreffen mit vornehmer Barbarentracht viel dazu beigetragen, die Form zu erhalten.

Allerdings könnte man auch annehmen, daß die Begleiter des Gottes, die ebenso alte oder noch ältere Elementarwesen sind wie er selbst, das altmodische Gewand schon vor der Verbindung mit dem Hauptgott des Vegetationslebens getragen hätten. Das ist sicher der Fall bei dem Papposilen. Sein Zottelkleid (χορταῖος, μαλλωτὸς χιτών) ist ursprünglich das natürliche Fell des Walddämons, als der er zuerst auf ionischen Vasen (z. B. auf der Phineusschale [2]) die badenden Nymphen beschleicht

[1]) Vgl. Thraemer a. a. O. Sp. 1094. Robert, Göttingische gel. Anz. 369 ff. Nilsson, Arch. Jahrb. XXXI 1916, 328.

[2]) Phineusschale aus Vulci in Würzburg: Furtwängler-Reichhold I, Taf. 41, S. 208 ff.

oder auf einem klazomenischen Gefäß mit den Mänaden tanzt[1]). So lebte er in der schaffenden Phantasie der Griechen in archaischer Zeit. Wenn ein Mensch als Silen verkleidet wurde, bekam er ein Gewand aus Pelz mit Ärmeln und Beinkleidern, das wie ein Trikot sich an den Körper anlegt und nur Kopf, Hände und Füße freiläßt. Solch einen χορταῖος trägt der Papposilen auch in der Kunst seit dem V. Jahrhundert v. Chr. bis zum II. Jahrhundert n. Chr.[2]). Wie bei ländlichen Dionysien der Thiasos des Gottes durch als Silene verkleidete Männer grotesk nachgeahmt wurde, lehrt die Vase aus S. Agata dei Goti, auf der vier Tänzer im bloßen Trikot,



Abb. 19. Neapler Satyrspiel-Vase.

dessen Stoff durch Kreuze und Kreise als gewebt gekennzeichnet ist, eine Flötenspielerin umgeben[3]) (Abb. 18). Unwillkürlich nahmen die bildenden Künstler solche realen Erscheinungen zum Vorbild, wenn sie den zottigen Waldmenschen

[1]) Klazomenische Vase aus Kyme im British Museum: Cat. of Vases II B 111. Buschor, Vasenmalerei 106, Abb. 76. Vgl. Bulle, Silene in der arch. Kunst der Griechen, 15 ff.

[2]) Vgl. Wieseler, Satyrspiel, Göttinger Studien 1847, 654 ff. Zum Namen vgl. Pollux IV, 118: χορταῖος, χιτὼν δασύς, ὃν οἱ Σειληνοὶ φοροῦσιν. Dionys. Halicarn. VII, 72: μαλλωτοὶ χιτῶνες, οὓς ἔνιοι χορταίους καλοῦσι.

[3]) Gerhard, Antike Bildwerke 312, Taf. LXXII. Wieseler, Theatergebäude Taf. IX 5. Daremberg-Saglio, Dict. des ant. II s. v. Dionysia 233, Fig. 2422, V s. v. tibia 326, Fig. 6982. — Zur Verkleidung der Teilnehmer an diesen ländlichen Dionysien als Satyrn, Silene, Nymphen oder Mänaden vgl. Stengel, Kultusaltertümer 209. Plato Legg. VII, 815 c. Diodor IV, 147 f. Lucian, De salt 79. Philostrat, Vita Apoll. Tyan. IV, 21.

bilden sollten. Das beste Beispiel dafür ist der Silen auf der berühmten Neapeler Satyrspielvase (Abb. 19) [1]). Der geradlinige Abschluß der Säume an Hand- und Fußgelenken und die regelmäßige Anordnung der Zotteln auf dem weißen Fell würden das künstliche Vorbild verraten, wenn es nicht schon der Umstand täte, daß der Schauspieler seine Silensmaske noch ebenso in der Hand hält wie der größte Teil der Choreuten, die den Satyrchor bilden, die Satyrmaske. Ebenso deutlich ist der Mallos als angezogen gekennzeichnet auf einem kleinen spätrotfigurigen Glockenkrater in Athen (Abb. 20) [2]). Das. Gewand ist ebenso wie die ausgezogenen Kothurne mit dicker weißer Deckfarbe gemalt und schließt mit scharf gezeichneten Rändern an den Gelenken ab. Die Zotteln sind mit verdünntem Firnis angegeben. Auf allen andern mir bekannten Vasen mit dem Papposilen sind die Haarbüschel als weiße Striche, Flecken oder Punkte auf den Tongrund gesetzt, wie auf der Neapeler Satyrspielvase Abb. 19. Sehr sorgfältig ist der auf einen Stab gestützte kahlköpfige Silen auf einer kleinen Olpe des schönen Stils aus Eretria in Athen ausgeführt [3]). Der oben besprochenen (vgl. Abb. 15) spätattischen oder böotischen Gattung gehören zwei Kelchkratere in Athen an (Abb. 21—22) [4]). Auf dem einen (Abb. 21) gießt der alte Silen, dessen Haare, Bart und Schwanz mit dicker weißer Farbe gemalt sind, Wein aus einer Amphora in einen weißen bekränzten Krater, der auf einer Stufe steht. Der Silen setzt seinen linken Fuß dabei auf eine felsige Erhebung. Hinter dem Mischkrug steht, ebenfalls weiß gemalt, eine schlanke ionische Säule



Abb. 20. . Krater in Athen.

[1]) Vgl. oben S. 6 ff. Abb. 2 und S. 16 Anm. 5. Abbildung nach Photographie bisher nur bei Nicole, Meidias 121, Fig. 29. Über die Rückseite und ihren Zusammenhang mit der großen Malerei vgl. v. Salis, Arch. Jahrb. XXV, 1910, 126 ff.

[2]) Athen, Nat. Mus. Nr. 12595. H. 0,29, D. an der Lippe 0,26 m. Der obere Teil mit dem Kopf des Silens, der hinten als Schlauch ausgestalteten Amphora, der ionischen Säule links und der weißgemalten, von Blättern umgebenen dorischen Säule rechts scheint mir ergänzt zu sein.

[3]) Athen, Nat.-Mus. Nr. 1655. Couve-Collignon, Catalogue des Vases d'Athènes Nr. 1614.

[4]) Athen, Nat.-Mus. Nr. 12254—5. Nicole, Cat. des Vases d'Athènes Nr. 1113—4. Den flötenblasenden Silen auf Nr. 12255 beschreibt Nicole als blind mit ausgestreckten Händen! Abb. 21 und 22 nach Phot. d. Instituts in Athen.

mit einem großen Dreifuß. Derartige allerdings römische Säulen als Dreifußträger stehen bekanntlich noch heute am Südabhang der Akropolis oberhalb des Dionysosbezirkes in Athen aufrecht, geweiht von Choregen für Siege mit lyrischen Phylenchören. Links oben sitzt eine Mänade mit einer Schüssel auf der linken Hand. Hinter dem Rücken des zur Mitte gewandten Mädchens schleicht ein nackter Satyr vorsichtig heran. Rechts von dem Dreifuß sitzt der bärtige Dionysos, mit Mantel um den Unterkörper, einen weißen Kantharos in der rechten, einen Rebzweig in der linken Hand. Zu seinen Füßen lehnt eine weiße Leier. Neben ihm sitzt noch ein Jüngling, nach Nicole Apollon, und ganz rechts steht ein Altar. Drei Altäre sind auf dem Gegenstück (Abb. 22) aufgestellt: jederseits oberhalb der Henkel ein großer breiter Altar, der durch seitliche Voluten, Palmette in der Mitte, Eierstab und darunter hohe Deckplatte und profilierte Basis ausgezeichnet ist; unten in der Mitte ein kleiner schmaler weißgemalter Altar. Neben diesem sitzt der Papposilen in gleicher Erscheinung wie auf der vorigen Vase, auf einem kleinen Hügel. Er bläst die Doppelflöte zum Tanz dreier Mänaden und eines Satyrs. Die Mänade in der Mitte ist nach dem Brauch vieler spätrotfiguriger Vasen allein weiß gemalt, sonst sind noch die Tympana weiß. Die Beeren an den Thyrsen, Hals- und Armbänder der Mänaden waren vergoldet. Das Gewand der weißen Mänade ist mit rotgelbem verdünnten Firnis gemalt. Die Bewegungen der in Ekstase Tanzenden sind trotz aller Flüchtigkeit in der Zeichnung überaus lebendig erfaßt und in charakteristischer Weise wiedergegeben, wie es die Art dieser an Erfindung so reichen, wenn auch technisch minderwertigen Gattung entspricht. Man glaubt auch hier Beobachtung wirklicher Vorgänge, also eine Feier im dionysischen Bezirk, zu erkennen, wofür die Altäre und die Dreifußsäule sprechen.



Abb. 21. Spätrotfiguriger Kelchkrater in Athen.

Nur wenig sorgfältiger in der Zeichnung und sehr viel steifer in den Bewegungen ist ein spätrotfiguriger Kelchkrater aus Tanagra in Athen (Abb. 23) [1]. Auf

[1]) Athen, Nat.-Mus. Nr. 1329. Tsountas, Ephemeris arch. 1883, 173, Nr. 2. Couve-Collignon Nr. 1897, Abb. 23 nach Phot. Alinari Nr. 24460.

den jugendlichen Dionysos in reichverziertem ärmellosen Chiton und Mantel, mit Thyrsos und Kantharos in den Händen, fliegt eine weißgemalte Nike im weißen Chiton zu. Den Gott umgeben seine Thiasoten, drei Mänaden und drei Satyrn, teils sitzend, teils stehend mit Thyrsen und Tympana in den Händen. Der alte Silen steht dem Gott gegenüber. Er hat einen Fuß auf eine Erhöhung gestellt, hat den Thyrsos mit der erhobenen Linken aufgestellt und scheint einen weißen Becher in der vorgestreckten rechten Hand dem Gott zu reichen. Haar, Bart, Schwanz und Zotteln des Felles sind wie üblich weiß. In einem Punkt aber unterscheidet sich der Papposilen von allen bisher besprochenen Vasen. Unter den weißen Tupfen sind die Muskeln des Körpers ausführlich mit Firnisfarbe angegeben. Es ist also hier deutlich ein natürlicher Haarwuchs, nicht ein übergezogenes Fell gemeint. Daß dem Vasenmaler trotzdem ein solches vorschwebte, beweisen wieder die Säume an den Gelenken. Bei anderen Beispielen sind auch diese fortgefallen. Trotzdem kann man nachweisen, daß ein künstlicher Mallos das Vorbild lieferte. Der Silen vor der Sphinx auf dem von Robert zuerst nach Photographie abgebildeten und auf das Satyrspiel Sphinx des Aeschylus bezogenen Glockenkrater in Neapel [1]) und der Silen auf einer Vasenscherbe der Sammlung Arndt, die ich dank der großen Güte und Liberalität des Besitzers hier abbilden darf (Abb. 24), tragen ebenso wie der Schauspieler als Silen auf der Neapeler Satyrspielvase (oben Abb. 19) ein Tierfell [2]). Dies ist in allen drei Fällen zwar verschieden gemalt (mit gelbem Firnis, weißen und schwarzen Punkten auf der Sphinxvase, mit hellem verdünnten Firnis und dunklen Punkten auf der Scherbe bei Arndt, weiß mit gelber Innenzeichnung auf der Satyrspielvase), aber trotzdem jedesmal gleichmäßig durch unregelmäßig verteilte



Abb. 22. Kelchkrater in Athen.

[1]) Heydemann, Vasensammlung Neapel Nr. 2846. Mus. Nr. 1228. Crusius, Festschrift für Overbeck 103 ff. Robert, Oidipus 259 ff., Abb. 45.

[2]) Ein weiteres Beispiel ist der Silen vor Dionysos auf dem Krater in Neapel Nr. 1787, dessen Fell mit rotem Band gegürtet ist.

Abb. 23. Kelchkrater aus Tanagra in Athen.

und ungleich große und verschieden geformte Tupfen charakterisiert. Wie deutlich unterscheidet sich also das wirkliche Fell von dem Trikot, das mit in Reihen geordneten gleichförmigen Flecken oder Strichen bedeckt ist. Wenn auch der Verfertiger der fragmentierten Arndtschen Vase [1]) (Abb. 24) noch so ausführlich die Muskulatur unter dem Mallos zeichnet, noch so überlegt die Tupfen bis auf den Handrücken und über den Hals bis zu dem ursprünglich mit dicker weißer Deckfarbe aufgesetzten Haar und Bart fortführt, wir können nicht



Abb. 24. Scherbe in München, Sammlung Arndt.

[1]) Sammlung Arndt Nr. 1346. Erworben von Hartwig, wahrscheinlich aus Tarent. H. 0,10 Br. 0,13 m.



Abb. 25. Gußgefäß der Sammlung Jatta in Ruvo.

an eine wirkliche behaarte Haut glauben. Das Gesicht mit der hohen gerunzelten Stirn und den klugen Augen macht einen fast porträthaften Eindruck.

Danach kann man das Fell der Papposilene im bloßen Trikot auf anderen Vasen, auf denen der Körper durchscheint, auch wenn das Tierfell als Kontrast fehlt, ebenfalls als künstlich bestimmen. Es sind das sämtlich in starker Bewegung geschilderte Silene. Auf dem Krater mit Orientalen unten Abb. 31 kann man die so gleichmäßig mit Mustern bedeckten orientalischen Kostüme, auf einem Glockenkrater mit dionysischem Treiben in Athen[1]) die ganz anders charakterisierte Nebris der beiden nackten Satyrn vergleichen. Die köstlichen Bildchen des zum eigenen Flötenspiel tanzenden Silens auf dem



Abb. 26. Deckel der Orestes-Vase, aus Ruvo in Neapel.

[1]) Athen, Nat.-Mus. Nr. 12682. Nicole Nr. 1121.

kleinen Gußgefäß der Sammlung Jatta in Ruvo, das ich nach einer der großen Liebenswürdigkeit des Conte Jatta verdankten Photographie abbilde (Abb. 25)[1]) und des eiligst mit Knotenstock und geschultertem Narthexstengel nach rechts laufenden Silens auf dem Deckel der Orestes-Vase aus Ruvo in Neapel (Abb. 26)[2]) zeigen derartige Lebenswahrheit und Frische, daß wir, ohne die schaffende Phantasie der griechischen Künstler unterschätzen zu wollen, direkte



Abb. 27. Hydria aus Ruvo oder Ignatia in Neapel.

Beobachtung dionysischer Feiern auch hier annehmen dürfen. Zu dem dabei ge-

[1]) Catalogo del Museo Jatta Nr. 1528. Heydemann, Arch. Jahrb. I 1886, 272 f., Nr. C. Robert, Masken der neueren Komödie, 25. Hallisches Winckelmannsprogramm 109 und 112, Fig. 128. Nach Heydemann und Robert ist es ein Phlyax im Gewand des Papposilens.

[2]) Heydemann, Vasensammlung Neapel Nr. 3249. Jahn, Vasenbilder Taf. I. Huddilston, Griech. Tragödie im Lichte der Vasenmalerei, 71 ff., Abb. 6.

Weitere Beispiele von Silen im Mallos auf rotfigurigen Vasen bei Wieseler, Satyrspiel, Göttinger Studien 1847, 659 f. Vgl. besonders: Rückseite der Orestes-Vase; Neapel Heydemann Nr. 2231, Mus. Borb. IX 29, Patroni, Ceramica ant. dell'Italia meridionale 175 f., Fig. 121; Panofka, Trinkschalen I 3 = Benndorf, Griech. und sizil. Vasenbilder 73, 367; apulischer Krater Brit. Mus. Cat. of vases F 273; Vatikan Museo Gregoriano II, Taf. 26, Nr. 103, Helbig³ Nr. 559; Lecce in Apulien, Pan tanzt zum Spiel des sitzenden Silens, Phot. Alinari Nr. 35270; Fragment in Hartwigs Besitz, Röm. Mitt. XII 1897, 102, Nr. 19; vgl. Kuhnert bei Roscher III s. v. Satyros 472, Abb. 7. Vgl. ferner Bulle, Silene 18 ff.

brauchten Kostüm gehören auch dic Kothurne, die auf bciden Bildern als aus weichem Leder gefertigt charakterisiert, auf dem zweiten wie bei dem Silen vor der Sphinx rot gemalt sind. Daß der nackte Silcn ebenfalls häufig diese weiten faltigen Kothurne trägt, ist bekannt [1]). Auch der individualisierte Silen Marsyas trägt auf Vasen mehrmals Mallos und weichen Schaftstiefel, so auf einer Kelebe im British Museum und einer Hydria aus Ruvo oder Ignatia in Neapel, von denen ich letztere als Beispiel abbilde (Abb. 27) [2]).

Von Statuen des Silens im Mallos sind die wichtigsten die hellenistischen in Delos [3]) und die im Dionysostheater zu Athcn gefundenen. Silene und Satyrn sind ein beliebter Schmuck römischer Theater. Die Athener gchören der Ausführung nach sämtlich der römischen Zcit an, doch ist der Silen mit dem Dionysoskind (unten Abb. 46) nach einem Vorbild aus der Zeit um 400 v. Chr. gearbeitet. Das lassen die ruhigen Züge des Gesichtes und die einfache Haarbehandlung sowohl an ihm wie an der Maske in der Hand des kleinen Gottes erkennen. Die Typen der knienden Silene, die jetzt in den Nischen der Bühne des Phaidros aufgestellt sind [4]), und der stehenden,

[1]) Beispiele für nackten Silen mit Kothurnen: Relief mit Einkehr des Dionysos bei Ikarios, Schreiber, Hellenistische Reliefbilder Taf. 37—39; Bronzestatuette mit Napf in der rechten Hand, Schlauch unter dem linken Arm, aus Pompeji in Neapel Nr. 72292, Museo Borbonico XVI Tav. VIII, Guida 368 Nr. 1620; Statuettenvase in Form eines gelagerten Silens aus rotem Ton, die Stiefel gefirnißt, Neapel, Sammlung Santangelo Nr. 93, Heydemann, Vasensammlungen Neapel 656; zahlreiche rotfig. Vasen z. B. in Petersburg, Silen führt das Maultier, das Dionysos und Ariadne trägt, Furtwängler-Reichhold Taf. 120, 2.

[2]) Heydemann, Vasensammlung Neapel Nr. 3231. Patroni, Ceramica ant. nell' Ital. merid. 135, Fig. 92, vgl. S. 138. Guida 468 f, Fig. 122. Vgl. Michaelis, Arch. Zeitung 1869, 41 ff., Taf. 17, Ephemeris 1886 Beilage zu S. 4. Overbeck, Kunstmythologie III 5, Apollon 439 ff. und 523 f. Anm. 16, Atlas Taf. XXV 4. British Museum Catalogue of vases III E 490.

Ich mache in Abb. 27 auf den Jüngling in kurzem buntverzierten Chiton ganz links unten aufmerksam, der eben von dem Tisch vor ihm eine kalathosförmige Krone nimmt, um sie sich aufs Haupt zu setzen. Derartige Kränze wurden an den Gymnopädien in Sparta zu Ehren des Apollon Karneios getragen (Wolters, Arch. Jahrb. XI 1896, 7 f. Valentin Kurt Müller, Polos 27 f.). Der Jüngling auf der Neapeler Vase will mit ihr geschmückt zu Ehren des übcr Marsyas siegreichen Apollon tanzen. Kulttänze für Apollon Karneios in diesem Kostüm bezeugt vor allem eine Amphora mit Volutenhenkeln in Tarent, aus Ceglie del Campo (Prov. Bari), die Quagliati veröffentlichen wollte. - Neben einer Stele (wohl Grenzstein) mit der Inschrift KARNEIOS dreht sich ein Jüngling im Chiton mit der Krone auf dem Kopf im Tanz, während ein zweiter sich ebcn erst den Kalathos aufsetzt und der dritte ihn in der Hand hält. Ein vierter Jüngling tanzt nackt, ein fünfter wäscht sich an einem Becken, ein sechster hat noch den Mantel um. Zwischen den Tänzern steht ein Flötenbläser im Ärmelkleid. Im oberen Streifen erschreckt Perseus 5 Satyrn durch das Medusenhaupt. Vgl. zu diesem Thema Jahn, Philologus XXVII 1868, 16 f., Taf. I, 2 u. 3. Auf dem Krater in Leyden (Valentin K. Müller, Polos 83, Taf. VI) ist also nach Zeugnis der Tarentiner Vase die mittlere der drei tanzenden Figuren ebenfalls ein Jüngling. Ein derartig kurzer Chiton kommt außerdem für Frauen nur ausnahmsweise vor. Die beiden Stelen auf dem Leydener Glockenkrater trugen vielleicht auf dem Vorbild auch Inschriften mit dem Namen des Apollon Karneios.

[3]) Bull. corr. hell. XXXI 1907, 517 ff. Pl. X—XI.

[4]) Monumenti dell'Inst. IX, Taf. 16. Matz, Annali 1870, 97 ff. Bulletino communale III 1875, 135 ff., Tav. XIV—XV. Luckenbach, Arch. Zeitung XLII 1883, 91 f. Dörpfeld-Reisch, Das griech. Theater, 86 ff. Birt, Buchrolle in der Kunst, 125 f., Abb. 69. Versakis, Arch. Jahrb. XXIV 1909, 214 ff., Abb. 29—30. Helbig³ Nr. 340 und 942.

ursprünglich als Atlanten verwendeten Silene nebst Repliken [1]) wollte Versakis auf lykurgische Zeit zurückführen. Für den kauernden Silen scheint mir das denkbar, da sein Gesichtstypus an den des lysippischen Sokrates erinnert. Dagegen scheinen mir die stehenden Silene der Zeit des Nero anzugehören und sie lassen sich auch weit besser an einer prächtigen römischen scaenae frons verwenden als an einem frühhellenistischen bescheidenen proscenium. In römische Zeit gehört sicher der Papposilen in Berlin, der einen Schurz über dem Fell verknotet hat [2]), ähnlich wie der Silen, der auf einem Stuckrelief in der Farnesina zusammen mit Mänaden einen kleinen Menschen in die dionysischen Mysterien einweiht [3]). Aus der ersten Hälfte des IV. Jahrhunderts stammen die zahlreichen Terrakottafiguren des Silens im Mallos, die ihn teilweise als Kinderpfleger darstellen [4]). Jedenfalls



Abb. 28. Rhyton aus Nola im British Museum.

[1]) Puchstein bei Pauly-Wissowa II s. v. Atlantis 2108. Reinach, Rép. de la stat. I 410, 1. Versakis a. a. O. Abb. 26—28.

[2]) Berlin, Beschreibung der Skulpturen Nr. 278. Wieseler, Theatergebäude 47, Taf. VI 7. Aus Rom.

[3]) Mon. dell' Inst. Suppl. Taf. XXXV = Mau und Lessing, Röm. Haus Taf. 15 links unten. Helbig3 Nr. 1329.

[4]) Papposilen im Ärmelkleid: Heydemann, Terrakotten aus dem Museum zu Neapel, Halle 1882, Taf. I. Heuzey, Bulletin corr. hell. VIII 1884, 161 ff., Pl. IX. Pottier et Reinach, Terres cuites de Myrina Nr. 670. Navarre bei Daremberg-Saglio IV s. v. persona 410, Fig. 5591. Winter, Typen der fig. Terrakotten II 396, 5; 397, 1, 2, 4—6, 8; 398, 2—8.

finden wir Silene im Fell oder fellimitierendem Trikot vom VI. Jahrhundert v. Chr. an in allen Perioden bis zum Ausgang der Antike. Es lieferten also wie für die Tracht des Schauspielers so auch für die des Theatersilens griechischer Kult und griechische Kunst das Vorbild, und nicht einmal die Form des Mallos, die durch die Beinkleider wirklich Ähnlichkeit mit dem orientalischen Kostüm hat, brauchte von den Barbaren entlehnt zu werden. Es entstand, als das Tier aus der heiligen Herde des Dionysos von einem Menschen dargestellt werden mußte, ebenso wie das des tragischen Schauspielers, als die Epiphanie des Dionysos leibhaftig vorgeführt werden mußte. Bis zuletzt hielt sich das zottige Fell des Walddämons. Es gibt allerdings daneben einige hellenistische und römische Denkmäler, auf denen Silen das hosenlose einfache Ärmelkleid seines Gottes trägt. Doch sind das späte und spärliche Ausnahmefälle [1]).

Die jungen Satyrn, die als verkleidete Menschen kenntlich sind, tragen einen Schurz, der sehr oft aus Fell hergestellt ist, das zuweilen, wie bei dem Mosaik mit der Einübung eines Satyrchors in Neapel [2]), deutlich als Bocksfell charakterisiert ist. Als zottiges Fell ist der Schurz z. B. auch auf dem Rhyton des strengschönen Stils aus Nola im British Museum wiedergegeben, das ich in Abb. 28 zum erstenmal veröffentliche [3]). Die Zotteln sind ebenso wie auf dem Fell der Mänade mit braunem Firnis gemalt. Der Satyr tanzt und vergießt dabei aus dem Horn in seiner linken Hand rotgemalten Wein. Auch auf der Neapeler Satyrspielvase und einigen anderen Denkmälern tragen die Satyrn ein Fell um die Hüften [4]). Dieser Schurz ist entweder als das Bocksfell erklärt worden, das die Satyrn im Peloponnes als Böcke getragen haben, oder man sagt, er sollte nur dazu dienen, den Schwanz bequem zu befestigen (vgl. unten S. 77, Anm. 2). Nun sagt aber Eratosthenes: Ἰκάριοι τόθι πρῶτα περὶ τράγον ὠρχήσαντο [5]). Der Bock war der Siegespreis. Was lag näher, als aus dem Fell des gewonnenen und geopferten Tieres die Bekleidung der dämonischen Tänzer zu denken und daher nachzuahmen? Auch wenn Frauen als Mänaden ein Bocksfell umlegen, so soll das

Papposilen im Ärmelkleid mit Kindern: Heydemann, Dionysos' Geburt und Kindheit, 10. Hall. Winckelmanns-Progr. 1885, 45. Pottier et Reinach a. a. O. Nr. 645. Winter, Typen II 400, 1—3, 6; 401, 1, 2, 5. Furtwängler, Archiv für Religionswissenschaft X 1907, 33 ff., Taf. II.

[1]) Über Silene in dionysosartiger Gewandung vgl. Thraemer bei Roscher s. v. Dionysos 1116 f. Beispiele: Relief mit Opfer in einem ländlichen Bezirk, Schreiber, Hell. Rel. Taf. 70; Herme aus Herculaneum in Neapel Nr. 6386, Guida 435 Nr. 1913; Wandbild aus der Farnesina im Thermenmuseum Nr. 1080, auf der schwarzen Wand als Gegenstück zu Dionysos aufgestellt, vgl. oben S. 38 Anm. 2; dgl. ebendort Fragment der weißen Wand Nr. 525, Mus. Nr. 1175. Sarkophag mit indischem Triumph des Dionysos im Vatikan, Gabinetto di Laocoonte, Amelung, Skulpt. vat. Mus. II, 206 ff., Taf. 7, Belvedere Nr. 75. Die gefangenen barbarischen Inder haben keine Ärmel!

[2]) Museo Borbonico II, Tav. 56. Wieseler, Theatergebäude 46, Taf. VI 1. Herrmann-Bruckmann, Denkmäler der Malerei, Taf. 14. Bieber, Schauspielerrelief 13. Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung des Theaters, 46 f., Abb. 51.

[3]) British Mus. Cat. E 790.

[4]) Wieseler, Satyrspiel, 153 ff. (= Göttinger Studien 1847, 718 ff.). Bieber, Schauspielerrelief 20, Anm. 40.

[5]) Eratosthenes, Erigone. Maaß, Analecta Eratosthenica, 113 ff. Reisch, Festschrift für Gomperz 466 ff.

an das dem Gott heilige Tier erinnern [1]). Also auch hier stammt die Tracht aus dem Kult. Euripides deutet diese in seinem Kyklops als Knechtsgewand um, weil eben Landleute, Sklaven und Hirten Felle und Pelze tragen [2]). Später wurde der Schurz auch aus Wollstoff hergestellt und sogar bestickt [3]). Ein hübsches unpubliziertes Fragment einer rotfigurigen Vase aus der Sammlung Arndt darf ich hier, dank der großen Freundlichkeit des Besitzers abbilden (Abb. 29) [4]). Es muß der Rest einer großen in zwei Streifen geteilten Vase ähnlich dem Pandorakrater im British Museum und den anderen von Hartwig zusammengestellten zweireihigen Krateren sein [5]). Unterhalb der mit Eierstab verzierten trennenden Leiste ist noch der Oberkopf eines Satyrs mit dichtem langsträhnigen Haar erhalten. Im oberen Streifen sieht man einen tanzenden Satyr vom Rücken. Kopf und linker Arm fehlen. Der rechte Arm ist mit eckig nach oben gebogener Hand horizontal zur Seite gestreckt. Der mit hellgelbem vedünnten Firnis gemalte Schurz ist oben mit Bogenfries, unten mit Fransen, auf der Hüfte mit einem Kreis verziert. Der buschige, wie in Freude aufgebogene Pferdeschweif scheint in den oberen Rand des Schurzes hereingesteckt zu sein.



Abb. 29. Vasenscherbe der Sammlung Arndt in München.

Mänaden im Ärmelkleid finden sich selten. Ich kenne nur wenige Beispiele. Das älteste ist eine Mänade mit Tympanon in kurzer Ärmeljacke auf einer spätattischen Hydria aus Nola in London [6]), auf der der dionysische Thiasos den Wagen der eleusinischen Göttinnen geleitet. Ein kurzes reichverziertes Ärmelgewand tragen zwei Mänaden, die mit Tympana den Dionysos umkreisen, auf einem Glocken-

[1]) Hesych s. v. τραγηφόροι: αἱ κόραι Διονύσῳ ὀργιάζουσαι τραγῆν περιήπτοντο. Pausanias II 23, 1. Suidas. s. v. Ἀπατούρια. Kaibel, Fragm. com. graec. 11, 16, 57, 62. Reisch a. a. O. 468 vermutet, daß der Bock in Zeiten theriomorpher Vorstellungen Dionysos selbst war und erst später ein Opfertier wurde.

[2]) Euripides, Kyklops v. 79 f.: δοῦλος ἀλαίνων σὺν τᾷδε τράγου χλαίνᾳ μελέᾳ. Vgl. Wilamowitz, Griech. Tragödien III, Einleitung zu Euripides'Kyklops, 18 f. Hartwig, Röm. Mitt. VI 1891, 273. Loeschcke, Ath. Mitt. XIX 1894, 522 f. Menander, Ἐπιτρέποντες ed. Sudhaus v. 12 f.: περιπατεῖτε διφθέρας ἔχοντες sagt Smikrines zu den streitenden Hirten und Köhlern.

[3]) Vgl. Wieseler, Theatergebäude, 47 ff., Taf. VI. Gerhard, Auserl. Vasenb. Taf. 283—4, Nr. 6. Bieber, Schauspielerrelief 20. Ath. Mitt. XXXVI 1911, 269 ff., Taf. XIII und XIV. Kuhnert bei Roscher III s. v. Satyros 496 ff.

[4]) Sammlung Arndt Nr. 2480. Aus Tarent. H. 0,14 Br. 0,15 m.

[5]) Pandorakrater: British Museum Catalogue of vases E 467. A. H. Smith, Journal of hellenic studies XI 1890, 278 ff., Pl. XI—XII. Körte bei Bethe, Prolegomena 341 f. Liste zweireihiger Kratere bei Hartwig, Röm. Mitt. XII 1897, 102 f., Anm. 1.

[6]) British Museum Catalogue of Vases IV F 90, Pl. II. Vgl. De la Borde, Vases grecs du Comte de Lamberg I, Pl. LVI.

krater in Bologna [1]). In die gleiche Zeit gehört die erste mir bekannte Darstellung einer Mänade in Kothurnen auf einem Krater in Athen, auf dem die Bacchantin, den lockigen bekränzten Kopf zurückgeworfen, den linken Arm weit ausgestreckt, zusammen mit einem Satyr nach rechts rast [2]). Eine tympanonschlagende Mänade im langen χειριδωτὸς χιτών wohnt der Geburt des Erichthonios auf einer Pelike in Petersburg bei [3]), eine ebenso gewandete mit Tympanon in der gesenkten linken Hand der Hochzeit des Dionysos auf einem Krater in Neapel [4]). Schon in hellenistische Zeit gehört die Mänade im Ärmelkleid auf einem fragmentierten Formenausguß im Bonner Akademischen Kunstmuseum (Abb. 30). Eine Nebris ist über die Brust gelegt, darüber läuft der Gürtel. Ein Mäntelchen ist über beide Schultern geschlagen. Sie tanzt in Ekstase mit aufgelösten Haaren und flatternden Gewändern. Ihre Bewegung erinnert an die der Mänade auf der Schale des Hieron in Berlin [5]), die das ἄγαλμα berührt und wie über ihre eigene Kühnheit erschreckt zurückfährt. Auf einem Wandbild in Casa dei Vettii spielt eine Mänade im Ärmelkleid die Kithara, während ein kleiner Satyr ihr zugewandt die Flöte bläst [6]). Weitere Beispiele liefern das Mosaik Abb. 11 und sowohl die Stuckreliefs wie das Wandbild aus der Farnesina, auf dem wir bereits Dionysos und Silen im Ärmelkleid fanden (vgl. oben S. 38 und 56f; unten S. 104). Auf zwei Pfeilern derselben Wand stehen zwei Mänaden im grünen χειριδωτὸς χιτών einander gegenüber [7]). Sicher Ariadne ist dagegen die Frau im



Abb. 30. Ausguß einer Form in Bonn.

[1]) Pellegrini, Vasi greci delle necropoli felsinee 165 f., Nr. 329 A, Fig. 97.

[2]) Athen, Nat. Mus. Nr. 12908. Nicole Nr. 1125.

[3]) Compte rendu de l'Acad. de St. Pétersbourg 1859, Taf. I. Strube, Studien über den eleusinischen Bilderkreis, 85 ff.

[4]) Heydemann, Vas. Neapel Nr. 3242. Patroni, Ceramica ant. nell'Italia meridionale 174, Fig. 119.

[5]) Furtwängler, Vasensammlung Berlin Nr. 2290. Wiener Vorlegeblätter Serie A, Taf. 4. Winter 50. Berliner Winckelmannsprogramm 112 f. Frickenhaus, Lenäenvasen, 74. Berliner Winckelmannsprogramm 6 f., Nr. 11.

[6]) Sogliano, Monumenti dei Lincei VIII, 377 f. Herrmann-Bruckmann, Denkmäler der Malerei Taf. 28 l.

[7]) Museo delle terme Nr. 1080. Mon. dell' Inst. Suppl. Taf. XXXIV und XXXV rechts unten; Mon. dell' Inst. XI 1882, Taf. XLIV; XII 1883, Taf. XXIII. Mau und Lessing, Röm. Haus, Taf. 9.

Ärmelkleid auf einer rotfigurigen Vase mit Gold in Paris [1]), einem Krater in Paris, wo sie auf dem Schoß des Dionysos sitzt [2]), und auf einem Sarkophag im Lateran [3]). Ob die lebensgroßen Statuen in der Vorhalle von Palazzo Rondanini zu Rom und aus Villa Mattei in Marbury Hall mit echten langen Ärmeln an dem hochgeschürzten Chiton, über dem eine Nebris liegt, Ariadne oder eine Mänade darstellen, kann ich nicht entscheiden [4]). Jedenfalls sind die Beispiele dieser Tracht für Mänaden nicht häufiger als für Sterbliche, für die sie eben zeitweise Mode war [5]). Auch sonst tragen die Mänaden immer den Chiton in derselben Form, wie er nach Ausweis gleichzeitiger Denkmäler zu der betreffenden Zeit von den sterblichen Frauen getragen wurde. Die Künstler bilden eben die Frauen und Mädchen ab, die sie bei dionysischen Feiern in der gerade üblichen Gewandung den Gott der Raserei verehren sahen.

So sehen wir immer wieder, wie die Kunst neben den religiösen Phantasiegebilden Menschen schildert, die diese Gebilde nachahmen, d. h. die sich als Gott oder Begleiter des Gottes, als Dionysos oder Thiasoten verkleiden, also Schauspieler

[1]) Cabinet des Medailles Nr. 4950.

[2]) Millin, Peintures de vases I 38. De Ridder, Catalogue des Vases de la Bibliothèque nationale II, 324 f., Nr. 433.

[3]) Benndorf und Schöne 251 f., Nr. 373. Mus. Nr. 751. Helbig³ Nr. 1200. Vgl. auch den späten Grabaltar im Louvre Nr. 965.

[4]) Matz-Duhn I 515. Clarac 694 B und 1625 A = Reinach, Répertoire I 389, 5. Michaelis, Ancient Marbles 505 Nr. 10 (aus Sammlung Smith Barry in Marbury Hall). Eine Ariadne oder Mänade im Ärmelkleid scheint mir auch die Statue mit Nebris im Hof des Konservatorenpalastes Nr. 29 zu sein. Wenigstens ist der rechte erhaltene Oberarm mit echtem Röhrenärmel bekleidet.

[5]) Beispiele bei Amelung in Pauly-Wissowa III, Sp. 2207 f. Vgl. besonders: Zahlreiche Beispiele aus Cypern, z. B. Tamburinschlägerin und andere Frau auf Viergespann, Rom, Museo Barracco Nr. 2 und 4. — Weißgrundige attische Lekythos, Louvre Nr. 96, Dumont-Chaplain, Céramique de la Grèce propre Pl. XXV f.; Furtwängler-Riezler, Weißgrundige attische Lekythen 31, Abb. 19, Taf. 75. Frau vor ihrem Grabmal sitzend, in rotem Ärmelkleid und weißem Peplos. — Stuckreliefs mit dionysischen Kultszenen (vgl. Exkurs II) und Wandbild aus der Farnesina im Thermenmuseum, Mus. Nr. 1118, Mau und Lessing, Röm. Haus Taf. 8 = Mon. dell' Inst. XII Taf. 22 Nr. 4, Annali 1885, 313, Helbig, Führer durch Rom³ Nr. 1477 (das Bild rechts). Sitzende Frau mit Kithara in hellgelbem Chiton mit grünen, rotbraun gestreiften Ärmeln und hellviolettem Mantel. Stil und Technik entspricht den weißgrundigen Lekythen, also einem Vorbild aus der Zeit um 400 v. Chr. Roberts Ansicht, daß die trikotartigen Ärmel nur durch ein Mißverständnis des Kopisten entstanden sind (Knöchelspielerinnen des Alexandros, 21. Hall. Winckelmannsprogramm 7), wird wohl durch den Vergleich mit der oben zitierten Lekythos widerlegt. — Vase aus Nola in Chantilly, Millin, Peintures de vases ant. I 11. Deinomache. — Nebenseite zum Pasiphae-Sarkophag (Louvre) in Villa Borghese, Mus. Nr. LXI. Robert, Ant. Sarkophagreliefs III 50, Nr. 35 b, Taf. X—XI. Helbig³ Nr. 1538. Alte Frau als Opferdienerin hinter Minos. Vgl. Exkurs II. — Niobide Florenz, Brunn-Bruckmann Taf. 312, Amelung, Führer durch Florenz Nr. 184, Sieveking und Buschor, Münchener Jahrbuch 1912, 121 ff., Lippold ib. 1913, 243 ff., Buschor ib. 1914—15, 199 ff. — Die mittlere Hore auf dem von Hauser zusammengesetzten Relief, Museo Chiaramonti Nr. 644, Amelung, Skulpt. vat. Mus. I, 748 ff., Taf. 81, Hauser, Österr. Jahreshefte VI 1903, 88, Taf. V—VI, Brunn-Bruckmann Taf. 598, Helbig³ Nr. 111. Die von Hauser als persische Kandys, also als Modetracht erklärte lange Ärmeljacke kommt ihr auch als Naturwesen zu, während die Frauen auf den Stuckreliefs und dem Sarkophag die Ärmelkleider wohl auch als Kulttracht oder ländliche Tracht angezogen haben. Es ist in vielen Fällen schwer zu entscheiden, ob gewöhnliche Modetracht oder Kulttracht vorliegt, so wenn der Artemis Brauronia Ärmelkleider von Frauen geweiht werden (CIA. II, 751 ff.).

in weiterem Sinne, ohne Beziehung zum Theater. Sie sind deswegen keine Possenreißer und Gaukler, denn sie tanzen ja zu Ehren eines höheren Wesens. Allerdings hat zu ihrer Beliebtheit die allen Völkern innewohnende Freude am Tanz, Scherz und lustigen Zoten viel beigetragen [1]). So finden wir mehrfach auf spätrotfigurigen attischen oder böotischen (vgl. oben S. 41 f.) Glockenkrateren eine Vereinigung von orientalisch gekleideten Gauklern mit Silenen und Mänaden. So tanzen auf einem solchen in Athen [2]) (Abb. 31) drei Orientalen um einen mit ehemals weiß gemaltem Mallos bekleideten Silen, der mit einem großen Weinfaß davonlaufen will. In der Mitte sieht man den oberen Teil von vier weißen (also Marmor-) Säulen mit Gebälk, ganz rechts einen Altar. Die Orientalen tragen das echt barbarische bunte,



Abb. 31. Kelchkrater in Athen.

getüpfelte und gestreifte Trikot, dessen langen Ärmeln ebensolche Beinkleider entsprechen, also eine Hemdhose. Diese Form kommt für Skythen und Amazonen, aber niemals weder für das dionysische noch für das Ärmelkleid der tragischen Schauspieler vor. Hier sehen wir nochmals deutlich, daß beide nichts mit Barbarentracht zu tun haben. Die Säume an Hand- und Fußgelenken sind weiß gemalt gewesen. Dazu tragen die Orientalen die phrygische Mütze und einen bis zu den Knien reichenden Chiton. Die Gürtel und die Mützen sind mit weißen Punkten, also wohl Perlen verziert. Ebenso ist der Orientale auf dem von Tsountas auf eine Parodie des Hesperidenabenteuers gedeuteten Krater aus Thespiae oder Theben in Athen gekleidet [3]). Sein Trikot ist hier weiß, darauf sind Ornamente mit goldgelbem ver-

[1]) v. Wilamowitz-Moellendorf, Griech. Tragödien III, Einleitung zu Euripides Kyklops 9.

[2]) Athen, Nat.-Mus. Nr. 12257. Nicole, Vases peints d'Athènes Nr. 1136. Nicole nennt die Orientalen Amazonen, den Silen im Mallos einen Jüngling!

[3]) Athen, Nat.-Mus. Nr. 1390. Tsountas, Ephemeris arch. 1883, 175 f. und 179 f., Pin. 7α. Couve-Collignon, Vases d'Athènes Nr. 1894. Von Tsountas sicher richtig für böotisch gehalten. Die Erklärung als eine Parodie auf Herakles bei den

dünnten Firnis gemalt. Der Gaukler tanzt unter einem in der Mitte stehenden Baum, wohl dem rechts tanzenden Silen entgegen. Zwischen ihnen steht eine Mänade mit Tympanon, links sitzt eine zweite mit Fackel. Auf einem dritten Krater aus Böotien in Athen [1]), der stark verbrannt und geflickt ist, tanzt ein gleicher Orientale zwischen dem jugendlichen, nur mit einem Himation bekleideten Dionysos und einem flöteblasenden nackten Silen. Dagegen trägt die Person, die auf einem vierten Athener Krater (Abb. 32) [2]) auf einem Tisch tanzt oder gymnastische Kunststücke vollführt, nur ein anliegendes, in der Taille gegürtetes Trikot, bei dem man gut sieht, daß die Beinkleider ebenso wie die Ärmel mit dem Rumpf des Gewandes zusammenhängen. Diese Hemdhose ist mit Zickzacklinien, die phrygische Mütze mit Kreisen bedeckt.



Abb. 32. Kelchkrater in Athen.

Der Körper ist geschmeidig bewegt. Das rechte Knie trägt seine Last, denn der linke Fuß ist ganz an den vorderen Rand des Tisches geschoben. Der Oberkörper ist vorgebeugt, und beide Arme sind über den Kopf nach vorn geschwungen. Wahrscheinlich tanzt sie den nach dem Niederkauern (ὄκλασις, ὀκλάζω) benannten Tanz ὄκλασμα. Die Bewegung wird zum Takt der Musik ausgeführt, die zwei Frauen machen. Die links stehende bläst die Flöten, die rechts befindliche schlägt das Tympanon. Es scheinen mir keine Mänaden zu sein, und damit erhebt sich die Frage, ob die Person auf dem Tisch nicht ebenfalls ein Mädchen ist. Dasselbe haben die Herausgeber schon für die beiden zuletzt erwähnten Vasen angenommen. Dafür spricht der Umstand, daß mehrmals derartige Akrobatenkunststückchen auf Tischen von nackten

Hesperiden scheint mir unbegründet. Die Gans, die angeblich den Baum bewacht, sitzt ganz friedlich und teilnahmlos da. · Der angebliche Herakles greift nicht nach den Früchten des Baumes. Er schreitet nicht vorsichtig, sondern er tanzt ähnlich wie die Orientalin auf der folgenden Vase mit zusammengelegten und erhobenen Händen.

[1]) Athen, Nat.-Mus. Nr. 1387. Dumont, Céramiques de la Grèce propre I 379, Pl. XVII. Couve-Collignon Nr. 1923.

[2]) Athen, Nat.-Mus. Nr. 12683. Nicole Nr. 1119.

Frauen ausgeführt wurden. Auf einer attischen Hydria des schönen Stils aus Nola in Neapel, die die Übungen von Gauklerinnen schildert (Abb. 33) [1]), hat eine Gauklerin sich auf den Unterarmen aufgerichtet, macht mit ihrem Körper einen Bogen über den Tisch und schiebt mit dem linken Fuß eine Trinkschale zum Mund. Links neben ihr schlägt eine Frau in feinem Chiton und darübergezogenem dickeren Chitoniskos (ἐπένδυμα) die Zymbeln zum Waffentanz einer Gefährtin. Rechts bläst ein Mädchen im Chiton mit weiten Pseudoärmeln und Mantel die Flöte zum Schwertertanz einer dritten nackten Gauklerin. Zwischen den beiden stehen die drei mit der Spitze nach oben aufgepflanzten Dolche. Beide Akrobatinnen haben als abergläubische Dirnen um ein Bein unheilabwehrende Fäden geknüpft, wie die Hetären des Eu-



Abb. 33. Hydria aus Nola in Neapel.

phronios auf dem Petersburger Psykter [2]). Ähnlich der Haltung der Gauklerin auf dem Tisch ist die einer nackten Frau auf einer rotfigurigen Schale der Sammlung Jatta in Ruvo [3]). Sie macht vor einem Altar Purzelbäume (κυβίστησις). Etwas jünger sind zwei apulische Vasen mit Gauklerinnen in Berlin. Auf einer Pelike aus Sammlung Barone [4]) schießt eine weißgemalte Frau in schwarz gelassenem Schurz mit

[1]) Heydemann, Vasensammlung Neapel Nr. 3232. Abb. 34 nach Phot. Sommer Nr. 11061. Vgl. die Vase Tischbein, Vases d'Hamilton II, Pl. LX; Daremberg-Saglio, Dict. des ant. I 1079, Fig. 1326, wo eine Frau mit den Füßen Wein schöpft.

[2]) Eremitage Nr. 1670. Furtwängler-Reichhold Taf. 63, Text II, S. 17. — Heydemann (vgl. vorige Anm.) hat den Faden am Bein der Schwerttänzerin als Rand eines Trikots mißverstanden.

[3]) Catalogo del Museo Jatta Nr. 483.

[4]) Furtwängler, Vasensammlung Berlin Nr. 3444. Minervini, Bulletino Napol. V 94 ff., Pl. 6. Daremberg-Saglio I 1079, Fig. 1325. Vgl. auch die beiden Gauklerinnen: Minervini, Mon. ant. inediti posseduti da Barone 16 ff., Tav. III und IV.

dem rechten der über den Kopf gestreckten Füße den Pfeil von dem mit den Zehen des anderen Fußes gehaltenen Bogen ab. Die Gauklerin auf einem Aryballos aus Ruvo [1] im kurzen roten Chiton schlägt Purzelbäume zwischen drei in die Erde gesteckten Schwertern. Damit haben wir die Region von Kult und Theater vollständig verlassen und sind in das Gebiet des Pantomimus, der mimischen Tänze beim Mahl, der Intermezzi beim Symposion und dergleichen geraten [2]. Für derartige Vorführungen wird oft wie auf Abb. 32 und 33 der Speisetisch als Bühne gedient haben. Die Notizen bei Pollux IV 123 und im Etymologicon magnum 458, 30 über den Tisch, auf dem die ersten Schauspieler gestanden hätten, gehen wohl auf solche wandernden Komödianten zurück. Wie aus Syrakus, so konnten auch aus dem Osten Artisten nach Athen kommen, und das scheinen mir die Kratere in Athen zu beweisen. Auf einer Vase in Wien produzieren sich Gauklerinnen zum Spiel eines Auleten, der in der Haltung dem Pronomos der Neapeler Satyrspielvase gleicht, vor einem orientalischen Fürsten [3]. Mit dem wirklichen Theater oder Kult aber haben diese orientalischen Gaukler, zumal sie überwiegend weiblich sind, nichts zu tun und können daher auch nicht deren Kostüme beeinflußt haben.

Man könnte freilich auch annehmen, daß griechische Gauklerinnen das orientalische Kostüm angezogen hätten, um sich als etwas Besonderes, nicht Alltägliches, zu produzieren. Dann hätten wir eine Parallele zu der Wahl des feierlichen, bunten, ungewöhnlichen Kostüms für die Schauspieler in den Dramen. Robert weist mich auf die Möglichkeit hin, daß die asiatischen Bacchen bei Euripides in der Tracht wie auf dem Krater (Abb. 31) aufgetreten sind.

Es scheint mir auch unwahrscheinlich, daß Priap das Ärmelkleid als Barbar trägt [4]. Er ist wie Dionysos Gott der Vegetation, der Früchte im Feld und Garten, der Fruchtbarkeit der Herden, der Bienenzucht und des Weinbaues. Seine Bildnisse wurden wie die des Dionysos in Gärten und Weinbergen aufgestellt. Sein Kult ist jedoch erst spät überall in Griechenland durchgedrungen. Kein Wunder, wenn sein Kultbild gelegentlich dem des ihm wesensverwandten Dionysos nachgebildet wurde, so daß er wie dieser die Röhrenärmel der Landbevölkerung, die ihn ebenso wie jenen hauptsächlich verehrte, bekam.

Selbstverständlich wurde dagegen der χειριδωτὸς χιτών den Musen, Personifikationen (wie Tragodia, Skene usw.) und den Kitharoeden wegen ihres Zusammen-

[1]) Furtwängler, Vasensammlung Berlin Nr. 3489. Gerhard, Berlins ant. Bildwerke Nr. 1454. Vgl. die Vase in Neapel: Museo Borbonico VII, Pl. VIII. Inghirami, Vasi fittili I 66; Minervini, Bulletino Napol. V 98, Daremberg-Saglio I 1079, Fig. 1324.

[2]) Xenophon, Symposion cap. II und VII. Philostrat, Vit. Apoll. II 28. Reich, Die ältesten berufsmäßigen Darsteller des Mimus, Programm des Königsberger Gymnasiums 1896/97; Mimus I 151 u. 417. Horowitz, Spuren griech. Mimen im Orient 6 ff. Saglio bei Daremberg-Saglio I, 1078 ff.

[3]) Mon. dell' Inst. IV, Pl. XLIII. Welcker, Ant. Denkm. III 350 deutet allerdings auf tanzende Amazonen vor Antiope. Sacken und Kenner, Antikenkabinett 163, Nr. 69.

[4]) Beispiele von Priap im Ärmelkleid: Michaelis, Archäol.-epigr. Mitt. aus Österreich I, 88 ff. Furtwängler, Sammlung Sabouroff Taf. CXXVII. Helbig, Wandgemälde Campaniens Nr. 1369; Führer durch Rom[2] Nr. 150 (nicht in der dritten Aufl.). Amelung bei Pauly-Wissowa III s. v. χειριδωτὸς χιτών 2215; Skulpt. vat. Mus. II 145 Gabinetto dell' Antinoo Nr. 56, Taf. 8.

hanges mit dem Theater gegeben. Es ist dies jedoch schon in einer älteren Periode geschehen, als ich früher angenommen habe [1]). Das älteste Beispiel einer Muse im Ärmelkleid befindet sich auf einem damals unpublizierten Relief etwa vom Ende des IV. Jahrhunderts in Kopenhagen, auf das mich Watzinger aufmerksam gemacht hat [2]). Die früheste mir bekannte Darstellung eines Kitharaspielers im Ärmelkleid darf ich dank der großen Güte von v. Duhn hier zum erstenmal abbilden (Abb. 34) [3]). Das Fragment stammt offenbar von dem Volutenhenkel eines großen spätattischen Kraters. An den Außenwänden waren herzförmige Blätter gemalt. Es fehlt das untere Drittel der Figur. Ein bärtiger Mann mit Binde und Kranz im Haar greift mit der linken Hand in die Saiten seiner großen Kithara, während die rechte Hand das Plektron hält. Sein Chiton ist mit Punktrosetten verschiedener Form, kleinen Kreuzen und Kreisen verziert, die teilweise einen Mittelpunkt haben. Die Vase wird in den Anfang des IV. Jahrhunderts gehören. Alle Vasenbilder des V. Jahrhunderts zeigen dagegen den Kitharisten noch im ärmellosen gegürteten Chiton, auch in Fällen, wo es sich deutlich um einen Agon auf der Thymele im Theater (oder Odeion?) handelt. Gute Beispiele bieten zwei Peliken des schönen Stils in Athen [4]). Auf der einen (Abb. 35) ist als Siegespreis eine Lekythos auf einer kleinen Säule aufgestellt. Zwei Niken, die eine mit Tänie in den Händen, die andere mit je einer Kanne auf der linken Schulter und in der rechten gesenkten Hand, schweben auf den auf dreistufigem Bema stehenden Kitharisten zu. Auf der anderen



Abb. 34. Fragment eines großen Vasenhenkels, in Heidelberg.

[1]) Bieber, Dresdener Schauspielerrelief 34. Vgl. Amelung bei Pauly-Wissowa III s. v. χειριδωτὸς χιτών 2213 ff.

[2]) Jetzt abg. Billedtavler ant. Kunstvaerker Taf. XVII, Nr. 233.

[3]) Heidelberg B 148, aus Athen. Br. oben 9 cm. Über dem Steg der Kithara und am Kranz im Haar Spuren von Weiß. Die oberen Teile der Saiten sind als Reliefflinien schwarz auf schwarz gezeichnet, waren aber vielleicht vergoldet.

[4]) Athen, Nat.-Mus. Nr. 1183 und 1469. Dumont-Chaplain, Céramiques de la Grèce propre I 378, Pl. XVI. Heydemann, Griech. Vasenbilder 2, Anm. 21. Couve-Collignon Nr. 1260 und 1263. Svoronos, Athener Nat.-Mus. 202, Abb. 130; vgl. Abb. 129 = Daremberg-Saglio s. v. citharista 1216, Fig. 1570. Vgl. Schreiber, Kulturhistorischer Bilderatlas Taf. VII 2. Mon. dell' Inst. V, Taf. 10.

Vase bringt eine Nike dem Sieger, der auf der zweistufigen Thymele steht, Kranz und Binde.



Abb. 35. Rotfigurige Pelike in Athen.

Umgekehrt tragen Flötenspieler auf rotfigurigen Vasen häufig einen mit Ärmeln versehenen, aber ungegürteten Chiton. Da die ältesten Beispiele erst dem späten V. Jahrhundert angehören, so kann man die Ärmel nicht etwa daher erklären, daß die ersten Flötenspieler Asiaten waren. Im Gegenteil, das Ärmelkleid

erscheint etwa gleichzeitig mit der Verdrängung der phrygischen Auleten durch griechische [1]). So steht auf einer Pelike des schönen Stils im British Museum [2]) ein Flötenspieler auf zweistufigem Bema. Ein zweiter Flötenspieler ist im Begriff, die Stufen emporzusteigen. Beide blasen die Doppelflöte und tragen Mundbänder. Auf den ersten fliegt von rechts eine Nike mit Tänien, auf den anderen von links eine Nike mit zwei Schalen zu. Beider Gewänder sind vollständig, auch längs der Ärmel, mit Reihen auf Bogen hängender Knospen verziert, dazwischen am Rumpf Reihen weit auseinanderstehender Kreise. Andere Flötenspieler in gemustertem Ärmelkleid finden sich auf einer strengrotfigurigen Pelike in Berlin [3]); auf den Satyrspielvasen: dem Krater in Neapel (oben Abb. 19) nnd dem Dinos in Athen nebst seiner fragmentierten Replik in Bonn [4]); auf dem Pandorakrater (vgl. S. 77); auf einem apulischen Krater mit Kalathiskestänzer in Berlin [5]); auf einer Vase mit Kalathiskostänzern aus Ceglie del Campo in Tarent [6]) usw. Dasselbe Gewand tragen Flötenbläserinnen beim Komos und Symposion auf Glockenkrateren in Athen und Paris und einer Pelike in Bologna [7]). Auch Silen als Flötenbläser trägt einmal ein solches glatt herabwallendes Ärmelkleid [8]). Gegürtet ist das Gewand erst auf den spätesten Denkmälern, so bei einem Flötenbläser auf einem Wandbild aus Herculaneum [9]), bei Psyche als Flötenbläserin auf einem Gemälde aus Casa di M. Lucrezio in Pompeji [10]), auf dem Mosaik mit Theaterprobe in Neapel [11]) und dem römischen Wandbild aus der Nekropole von Kyrene [12]). Es fragt sich nun, ob dies Gewand vom Theater oder aus dem Kult auf die männlichen wie weiblichen Auleten übertragen worden ist. Von dem Schauspielerkleid unterscheidet es sich durch Fehlen des Gürtels auf allen älteren Denkmälern, von dem gewöhnlichen ungegürteten Priesterkleid durch Zufügung der Ärmel. Nun haben bereits die ältesten Schauspielerbilder den breiten

[1]) Vgl. Théodore Reinach bei Daremberg-Saglio s. v. tibia 328 f.

[2]) Erworben 1910. Room of Greek and Roman life. Meines Wissens nach unpubliziert.

[3]) Berlin, Vasensammlung, Mus. Nr. 3223. Erworben in Rom. H. 0,36. Jederseits ein vorgebeugt blasender Flötenspieler im mit Kreisen verzierten Ärmelkleid und eine tanzende Mänade in kurzem Gewand mit langen, fliegenden Haaren, in der rechten Hand ein großes Schwert, in der linken ein Tierhinterbein haltend. Schlecht abg. Arch. Anz. VIII 1893, 90 f., Nr. 43.

[4]) Bieber, Athen. Mitt. XXXVI 1911, 269 ff., Taf. XIII 1 und 3.

[5]) Vasensammlung Berlin Nr. 4520. Erworben in Ruggi bei Lecce. Der Chiton des Auleten ist mit großen Sternen, die Ärmel sind mit Zickzack dekoriert. Der Tänzer ist nackt, seine Krone ist besonders groß. Hinter ihm steht Artemis! Der Tänzer abg. Röm. Mitt. XXIV 1909, 119, Abb. 6. Vgl. Valentin Kurt Müller, Polos 83.

[6]) Unpubliziert. Vgl. oben S. 55 Anm. 2. Der Mittelstreifen des Ärmelkleides ist mit Quadraten und Punkten, die Ärmel sind mit Kreuzen und Punkten verziert.

[7]) Athen, Nat.-Mus. Nr. 1380. Couve-Collignon Nr. 1925. Bieber, Ath. Mitt. XXXVI 1911, 273 ff., Abb. 1. Paris, Millin, Peintures de Vases II 42. Studniczka, Symposion Ptolemaios II, Abh. sächs. Ges. d. Wiss. XXX 1914 II, 150 f., Abb. 45. Bologna, Museo civico, Pellegrini, Vasi greci 54 f., Nr. 162 A.

[8]) Deckelschale in der Eremitage Nr. 2007. Compte rendu 1861, Pl. II 4.

[9]) Museo Borbonico I, Tav. XXXI. Daremberg-Saglio s. v. tibia 305, Fig. 6944.

[10]) Museo Borbonico XVI Tav III. Herrmann-Bruckmann, Denkmäler der Malerei Taf. 83, Fig. 22.

[11]) Herrmann-Bruckmann Taf. 14. Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung 46 f., Abb. 51.

[12]) Pacho, Relation d'un Voyage dans la Marmarique, la Cyrenaïque etc., Pl. 49—50. Wieseler, Theatergebäude 101, Taf. XIII 2. Wiener Vorlegeblätter Serie E Taf. VII—VIII, Nr. 2.

flaehen Gürtel, der die langen Linien der glatt herunterfallenden Falten angenehm unterbrieht. Man glaubt noeh zu erkennen, daß das Gewand ursprünglieh gürtellos war und gerade herunterhängen soll, denn der Grieehe liebt es sonst, einen Bausch übcr den Gürtel zu ziehen. Es sieht also so aus, als ob erst Aisehylos das Kleid, das er seinen Sehauspielern gab, wie mit Ärmeln so aueh mit einem Gürtel versah. Dazu stimmt, daß sowohl die Chitone der Männer in Festtracht auf der Françoisvase, wie die der Kitharisten und Auleten auf sehwarzfigurigen Vasen [1]), wie die der attisehen Priester, die das alte Festkleid bewahren, und aueh der des Dionysos auf der Bonner Vase (Taf. I und Abb. 1) ungegürtet sind. Ferner ist zu bedenken, daß der erste Flötenspieler ein dionysiseher Komos-Silen war. Es ist also wahrseheinlieh, daß der mensehliehe Aulet, der an seiner Stelle die lyrisehen und dramatisehen Chöre begleitete oder den Komos anführte und später beim Symposion spielte, sein Gewand direkt aus dem dionysisehen Kult, nieht aus dem Theater bekam. Es wäre sonst unerklärlieh, warum ihm der Gürtel fehlt, der von Anfang an das Schauspielerkleid vom Priesterkleid und älteren Festkleid unterseheidet. Erst in etwa hellenistiseher Zeit wurde aueh der Ärmelchiton der Flötenspieler in Anlehnung an das Theaterkleid gegürtet. Er war ja während der ganzen Aufführung zugegen, zog wahrseheinlieh an der Spitze des Chors ein und aus und füllte bei den Römern zuweilen die Pausen zwisehen den Akten mit Solovorträgen aus, bekam also eine selbständige, dem Sehauspieler fast gleichwertige Rolle [2]). Noeh höher war sein Ansehen als Begleiter der lyrisehen Chöre. Die Weihinsehriften für lyrisehe Chöre nennen schon im IV. Jahrhundert naeh der siegreiehen Phyle gleieh den Flötenspieler, dann erst den Chorodidaskalos [3]).

So sehen wir immer wieder, wie das Gewand des Sehauspielers und des Musikers im Theater einen religiösen Ursprung hat. Um Dionysos zu sein oder wenigstens ein Begleiter des Gottes, ein Dämon, ein Glied seiner heiligen Herde, hüllt man sieh in das Gewand des Gottes oder eines seiner Begleiter und stellt diesen dadurch dar, zuerst in der Ekstase für sich selbst, dann im Komos, in der Prozession am Fest des Gottes auch für die Zusehauer. Ähnlieh war es in Eleusis mit dem Priester und dem Hierophanten. Aueh sie erseheinen den Mysten als Vertreter der Gottheit, die nur hier wie im attisehen Drama leibhaftig und selbsthandelnd (δρώμενα) vor die Augen der Eingeweihten vorgeführt wurde. Daher haben sieh aueh nur im eleusinisehen und im dionysisehen Kult die altheiligen Ärmelkleider gehalten. Diese Form eignet sieh ganz besonders dazu, den Träger vollständig in ihm verschwinden zu lassen, ihn als einen anderen erseheinen zu lassen als er ist, ohne doeh, wie es der verhüllende Mantel tut, die Bewegungsfreiheit der Arme zu hemmen.

[1]) Vgl. Studniczka, Beiträge zur altgriech. Tracht 66. Bieber, Schauspielerrelief 34. Daremberg-Saglio I s. v. citharista 1216 und V s. v. tibia 322.

[2]) Plautus, Pseudolus 573 b: tibicen vos interibi hic delectaverit. — Satyros aus dem Synodos der Techniten von Teos war im II. Jahrhundert v. Chr. gleichzeitig Priester des Dionysos und Aulet und es wurden ihm Ehrenstatuen errichtet. Wilhelm, Urkunden dramatischer Aufführungen 155 und 254.

[3]) Vgl. Reisch, Ath. Mitt. XIII 1888, 385. Théodore Reinach bei Daremberg-Saglio s. v. tibia 323 f. und 328 f.

Der Sinn jeder Maskerade, ob weltlich, ob geistlich, ist der, daß sie den Träger zu einem besonderen Wesen umwandelt. In neuerer Zeit und auch vielfach im Altertum genügt dafür das Kleid. Jetzt wie einst macht die Uniform zum Soldaten, das lange, weite, reichverzierte Ärmelkleid zum Priester [1]). Es genügt aber nicht, wenn der Mensch zum Gott selbst werden will oder wenn er, wie bei den ländlichen Dionysien, seine Genossen unerkannt necken und verspotten will. Da muß vor allem sein Kopf verdeckt und verändert werden, d. h. er muß eine Maske anlegen, die Maske des Gottes oder des Dämons, in den er sich verwandeln möchte oder als der er vor den Zuschauern erscheinen will [2]). Solche Kultmasken hat es daher in zahllosen primitiven Kulten gegeben und es gibt sie noch heute bei zurückgebliebenen Völkern [3]). Sie zeigen in der Regel scheußliche Fratzen oder tierische Züge, wie man sich eben die Götter und besonders die Dämonen dachte oder noch denkt. Es ist bekannt, daß diese niedrige Stufe des Volksglaubens in Griechenland früh überwunden worden ist, aber in den verschiedenen Gegenden verschieden schnell, so daß wir noch zahlreiche Zeugen für sie haben. Mykenische Denkmäler, besonders Gemmen und das Fragment eines Freskos aus Mykene [4]) lehren uns solche vorhomerische Dämonen mit menschlichen Körpern und vollständigen Tierköpfen kennen. Sie sind mehrfach in Kulthandlungen begriffen, stellen also vielleicht auch schon Menschen in religiöser Vermummung dar. In Lykosura, wo Pausanias ein Kultbild der Demeter in Form einer Frau mit Pferdekopf sah, glaubte man noch in hellenistischer Zeit an derartige halbtierische Dämonen mit Eselsköpfen, wie die Nachbildung solcher Wesen auf dem Gewandfragment der Demeter des Damophon und die Terrakotten von Frauen mit Schafs- und Kuhköpfen [5]) beweisen. Auf den Kabirionvasen dagegen bezeugen Menschen mit Schweinsköpfen nicht ähnliche Vor-

[1]) Vgl. Aristophanes, Thesmophoriazusen v. 147 ff. die Worte des Agathon:

ἐγὼ δὲ τὴν ἐσθῆθ' ἅμα γνώμῃ φορῶ.
χρὴ γὰρ ποιητὴν ἄνδρα πρὸς τὰ δράματα,
ἃ δεῖ ποιεῖν, πρὸς ταῦτα τοὺς τρόπους ἔχειν.
αὐτίκα γυναικεῖ' ἢν ποιῇ τις δράματα,
μετουσίαν δεῖ τῶν τρόπων τὸ σῶμ' ἔχειν.
u. v. 155 f.: ἃ δ'οὐ κεκτήμεθα,
μίμησις ἤδη ταῦτα συνθηρεύεται.

Sehr geistreiche Bemerkungen über die Verkleidung bei Jolles, Ausgelöste Klänge, Briefe über antike Kunst 37 ff.

[2]) Arnold, Über antike Theatermasken, Verhandlungen deutscher Philologen, Innsbruck 1875, 16 ff. Dall, On masks, Third Annual Report of the Bureau of Ethnology, Washington 1884, 73 ff.

[3]) Andree, Ethnographische Parallelen und Vergleiche N. F. 1889, 107 ff. Albrecht Dieterich, Archiv für Religionswissenschaft XI 1908, 171 f.,

[4]) Furtwängler, Antike Gemmen I, Taf. II, Nr. 30—35, S. 37 ff. Cook, Journal of hellenic studies XIV 1894, 81 ff. Bosanquet, Annual of Brit. School VIII 1901—2, 302, Fig. 18. Savignoni, Monumenti antichi dei Lincei XIV 1904, 24 f., Fig 10 c und S. 128 f., Fig. 97 a.

Das Fresko: Athener Nat.-Mus. Nr. 2665. Ephemeris arch. 1887, P. X. Stais, Collection mycénienne S. 113; vgl. ib. die Plakette aus blauem Glas S. 90, Nr. 4533 und den Zylinder S. 89, Nr. 2447. Andere Dämonen auf der Muschel aus Phästos: Pernier, Mon. ant. dei Lincei XII 1902, 129 ff., Taf. VIII 1; Hogarth, Journal of hell. studies 1902, 92, Fig. 33; Milani, Studi e Materiali II, 62 ff., Fig. 237; della Seta, Rendiconti dei Lincei XVII 1908, 399 ff. Auf dem Henkel einer cyprischen Vase in New York: Milani a. a. O. II, Fig. 232 = Perrot-Chipiez, Histoire de l'Art III, Fig. 555 f.

[5]) Pausanias VIII 42, 4. Athener Nat.-Mus. Nr. 17. Fouilles de Lycosura 4. Overbeck, Griech. Plastik II 488, Fig. 232. Perdrizet, Bull. Corr. hell. XXIII 1899, 635 f. Kuruniotis, Ephemeris arch. 1912, 156 ff.

stellungen, sondern sind reine Parodien. In historischer Zeit wurden zuweilen die menschlichen Diener mit dem Namen von Tieren benannt, die ursprünglich wohl als Dämonen in ihrem Gefolge gedacht und von den Menschen nachgeahmt wurden, so die Tempelknaben des Poseidon in Ephesos als ταῦροι [1]), die Mädchen im Heiligtum der Artemis Brauronia auf der Akropolis als ἄρκτοι [2]), die Priesterinnen der Demeter in Lakonien als πῶλοι [3]), die Diener der Jobakchen am Westabhang der Akropolis als ἵπποι [4]). Auch die in die Mysterien Eingeweihten bekamen Tiernamen, βόες oder τράγες in den dionysischen Mysterien, weil Dionysos selbst ursprünglich ein Stier, seine Begleiter Böcke waren [5]). Gebrauch von Masken in anderen als dionysischen Kulten ist uns z. B. für die Demeter Kidaria zu Pheneos in Arkadien bezeugt, deren Priester eine Maske bei mystischen Zeremonien trug, um Demeter selbst darzustellen [6]), und für die Artemis Korythalia bei Sparta, bei deren Fest alle Teilnehmer sie anlegten [7]). Vor allem haben wir die erhaltenen Masken aus dem Heiligtum der Artemis Orthia bei Sparta [8]), deren Hauptmasse dem VI. Jahrhundert v. Chr. angehört. Der älteste Typus [9]), der im korinthischen Stil bemalt ist, kann noch im VII. Jahrhundert entstanden sein. Im V. Jahrhundert nehmen die spartanischen Masken gewöhnliche Komödientypen an und ver-



Abb. 36. Punische Maske, aus Karthago.

[1]) Athenaios X 425 c.

[2]) Aristophanes, Lysistrate 645 und Scholion dazu.

[3]) IG. 1449.

[4]) Sam Wide, Ath. Mitt. XIX 1894, 260 f. Z. 140—3 vgl. S. 265 und 281; Loeschcke ib. 521.

[5]) Dieterich, De hymnis orphicis 5. Sam. Wide a. a. O. 281 f.

[6]) Pausanias VIII 15, 3; vgl. Frazer, Pausanias IV 239.

[7]) Hesych s. v. κυριττοί: οἱ ἔχοντες τὰ ξύλινα προσωπεῖα κατὰ Ἰταλίαν καὶ ἑορτάζοντες τῇ Κορυθαλίᾳ.

[8]) Dawkins, Annual of the British School of Athens Nr. XII 1905—6, S. 324 ff. Bosanquet ib. 338 ff., Pl. X—XII. Karo, Arch. Anz. XXIV 1909, 114.

[9]) A. a. O. Pl. X und XI a.

schwinden dann. Es sind zwar sicher nicht die getragenen Originale, wie ihr Entdecker Dawkins annahm, sondern Nachbildungen der Kultmasken, die in dem Heiligtum aufgehängt wurden. Terrakotta ist zu schwer und heiß, um vor dem Gesicht getragen zu werden. Die wirklich gebrauchten Masken waren aus Holz oder bemalter Leinewand[1]). Einige der Exemplare sind auch zu klein für menschliche Gesichter. Wir haben aber keinen Grund, daran zu zweifeln, daß die Nachbildungen durchaus getreu sind. Dafür spricht ihre Verwandtschaft mit anderen archaischen Masken aus dem VI. Jahrhundert v. Chr., die in Samos[2]) und in punischen Gräbern bei Karthago gefunden worden sind[3]). Von letzteren bilde ich vier Exemplare ab (Abb. 36—39). Alle drei Gattungen zeigen eingegrabene Linien, die nur Nachahmungen von Tätowierung sein können. Wir haben es also mit sehr primitiven Erscheinungen zu tun, die sich da im Kult gehalten haben. Die Typen der archaischen Masken sind auch in ihren Ausdrucksmitteln noch recht kindlich und wahllos. Von späteren griechischen Masken stehen



Abb. 37. Punische Maske, aus Karthago.

[1]) Hesych s. v. κόνθιον: προσωπεῖον ξύλινον. Suidas s. v. Θέσπις .... εἰσήνεγκε καὶ τὴν τῶν προσωπείων χρῆσιν ἐν μόνῃ ὀθόνῃ κατασκευάσας. — Siebourg teilt mir gütigst mit, daß seiner Ansicht nach z. B. die römischen tönernen Possenmasken (unten S. 72) originale, wirklich getragene Masken sind. Er hält Thon für kühler als Holz und Leinwand.

[2]) Boehlau, Aus ionischen und italischen Nekropolen 47 und 157 ff., Taf. XIII 1 und 1 a.

[3]) Musée du Bardo in Karthago Nr. 202—205. Moore, Carthage of the Phoenicians 39 f. und Plate zu p. 36. Abb. 36—39 nach Postkarten, die ich der Baronesse von Ernst verdanke. Ein gutes Exemplar im Louvre Salle A »aus dem punischen Afrika«, mit Warzen und Tätowierung. Andere im Musée Lavigerie (im Priesterseminar auf dem Hügel Byrsa, der antiken Akropolis von Karthago). Eine davon abg. Emporium XXXII, Juli 1910, S. 30; ebenso wie das Pariser Stück ähnlich Abb. 37. Berger, Musées de l'Algérie et de la Tunisie, Musée Lavigerie de Saint-Louis de Carthage I 80 ff., Pl. XII, Fig. 1 u. 2, ähnlich Abbildung 38; Fig. 3 ähnlich Abb. 39.

ihnen die Possenmasken am nächsten, die sich durch das ganze Altertum bis in die spätrömische Zeit gehalten haben. Gute Exemplare hat die Rheinprovinz geliefert [1]), in der auch der Mummenschanz seine Auferstehung erlebt und sich bis in unsere Zeit als Kölner Karneval behauptet hat. Ich bilde zwei Exemplare aus griechischem Gebiet ab, eine Maske aus Westkreta (Abb. 40—41) [2]) und eine aus Tarent (Abb. 42), bei der die beliebte Unterscheidung einer lachenden und einer weinenden Gesichtshälfte bis zu den letzten Konsequenzen durchgeführt ist [3]). An der kretischen Maske sind die Formen der übergroßen Nase, des bogenförmigen Mundes und des schmalen Kinnes ähnlich wie bei den punischen Masken Abb. 36 und 37; an der Tarentiner Maske kehren ebenso wie an einigen rheinischen Masken die Warzen von Abb. 37—39 wieder. Wie verschieden aber sind die Masken in ihrer Wirkung! So grotesk die Possenmasken wirken, wenn man sie mit ernsten griechischen Masken vergleicht, so wenig übertrieben scheinen sie, wenn man die punischen daneben hält. Sie sind eben wie alle griechischen und römischen Masken für einen bestimmten Eindruck berechnet, sie sollen einen festen typischen Charakter aus-



Abb. 38. Punische Maske, aus Karthago.

[1]) Publiziert bisher nur ein Exemplar aus Köln bei Clemen, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz I 2, 371, Abb. 180. Photographien von Possenmasken aus Worms, Köln und Utrecht verdanke ich Siebourg, der eine Sammlung der römischen Masken in der Rheinprovinz vorbereitet.

[2]) Im Museum von Candia. H. 0,20 m. Die Photographien, die Abb. 40—41 zugrunde liegen, verdanke ich der Freundschaft Gerhard Rodenwaldts.

[3]) Museum von Tarent. Abb. 42 nach einer Photographie, die ich der Güte von Quagliati und Bendinelli verdanke.

Über die Asymmetrie der Masken vgl. Quintilian XI 3, 74. Robert, Masken der neueren Komödie, 25. Hall. Winckelmannsprogramm 29; Brueckner, Skenika, 75. Berliner Winckelmannsprogramm 34 f.

drücken. Die punischen Masken und die der meisten wilden Völker sind nur Grotesken, bei denen es gleich war, welche Teile des Gesichts verzerrt, vergrößert, verkleinert wurden. Bei den Possenmasken dominiert mit Absicht die Nase, während bei den Komödienmasken ebenso absichtlich und regelmäßig Augen und Mund dominieren, Wangen und Nase zurücktreten. Niemals sollen die griechischen Kultmasken nur Grauen erregen, während dies bei zahllosen fratzenhaften Masken wilder Völker die Hauptsache ist[1]). Die einzige griechische wirkliche Schreckmaske, die sich durch das ganze Altertum hält, ist das Gorgoneion, und dieses ist nur in archaischer Zeit wirklich wild und grausig gebildet. Zugleich zeigt diese Maske deutlich die Ableitung aus dem Dämonenglauben: das abgeschlagene Haupt der schrecklichen Meduse wird zur Maske, die versteinert, dann aber kann sie auch, dank der ihr innewohnenden, von der dämonischen Gorgo abgeleiteten Kraft, andere Geister und schädliche Einflüsse abschrecken, also apotropäisch, unheilabwendend wirken.



Abb. 39. Punische Maske, aus Karthago.

Ich glaube dagegen nicht, wie Bosanquet, daß die spartanischen Kultmasken den Träger vor den Mächten schützen sollten, die man anrief. Es wäre das höchstens für die ältesten Exemplare möglich. Diese Vorstellung, daß man den Gott betrügen will, als ein anderer vor ihm erscheinen als man ist, ist doch recht primitiv gedacht. Daß man dagegen das Volk täuscht, indem man sich ihm als Gott oder Dämon darstellt, das ist ein heiliger Betrug, oft auch ein edler Selbstbetrug. Denn in allen Religionen haben sich die Gläubigen danach

[1]) Vgl. Andree, Ethnographische Parallelen und Vergleiche N. F. 118 ff.

gesehnt, sich ihrer Gottheit anzugleichen, haben sich mit ihr eins, mit ihr verwandt, als ihre Diener und Begleiter gefühlt. Das drückt man für die anderen dadurch aus, daß man sich als Gott oder Dämon kleidet und vor allem maskiert. Freilich die kindliche, allen Menschen angeborene Freude an Vermummung und derben Possen muß man für das häufige Vorkommen der Maske bei allen primitiven Völkern und auch bei den archaischen Griechen und Italikern mit in Rechnung stellen. Nur aus diesem Grunde hält sie sich dauernd im Mummenschanz der Römer [1]) wie der Deutschen.



Abb. 40. Possenmaske, in Candia.

Wie kommt es aber, daß die Maske in Griechenland in der klassischen Periode aus allen anderen Kulten außer dem dionysischen schwindet und daß sich nur in diesem unter so vielen kultischen Maskenträgern ein Drama mit maskierten Schauspielern entwickelt hat? Schwache Parallelen dazu bieten nur das sehr viel spätere japanische und das indische Drama, die gleichartigen Ursprung haben, bei denen es jedoch nicht feststeht, ob sie von dem griechischen Drama beeinflußt sind. Für das indische Drama ist das fast mit Sicherheit anzunehmen [2]); für das japanische scheint es mir die große Ähnlichkeit der Masken mit solchen der neuen attischen Komödie zu bezeugen [3]). Wie wird aus den Tier- und Dämonenköpfen die ernste Maske des Schauspielers?

[1]) v. Domaszewski, Rhein. Mus. LVII 513. Premerstein, Beiträge zur alten Geschichte III 11 f.; Hermes XXXIX 1904, 342 ff.

[2]) Vgl. Andree a. a. O. 144. Reich, Mimus I 694 ff. Horovitz, Spuren griechischer Mimen im Orient 12 f., 96. Pischel, Sitzungsber. der Berliner Akademie 1906, 482 ff. Dieterich, Archiv für Religionswissenschaft XI 1908, 191 ff.

Ich verdanke den Malern Stern und Sohn Schilderungen, wie noch jetzt auf der kaum von Europäern besuchten Insel Bali bei Java Dramen an Götterfesten aufgeführt werden. Die Schauspieler, die als Götter erscheinen sollen, legen vorher im Tempel Masken in altgriechischen Typen und reiche bunte Kleidung an, während die Malayen sonst nackt gehen. Durch Weihrauch werden sie in Ekstase versetzt, bevor sie ihre Vorführungen beginnen.

[3]) Vgl. Andree a. a. O. 142, Fig. 2—5. Genauer mit der Antike übereinstimmende Exemplare sah ich

Die ältesten griechischen Denkmäler, die nicht mehr nur in der Phantasie lebende tierköpfige Dämonon, sondern sicher schon maskierte Menschen zeigen, sind einerseits der zuletzt von Lotte Fränkel besprochene und auf eine Possenszene gedeutete korinthische Krater [1]), andererseits die kleine Gruppe von schwarzfigurigen Vasen mit Chören von Vögeln, Hähnen und Rittern, die mit aller wünschenswerten Deutlichkeit als Menschen mit übergestülpten Tiermasken gezeichnet sind und sich zu dem Spiel eines menschlichen Flötenbläsers bewegen [2]). Wir wissen zwar nicht, ob diese Chöre wirklich κῶμοι zu Ehren des Dionysos sind, aber die Tatsache, daß zahlreiche alte Komödien nach gleichartigen Tierchören benannt sind, erlaubt eigentlich keinen Zweifel daran. So dichteten Anaxilas ὀρνιθοκόμοι, Magnes und Aristophanes Vögel, Wespen und Frösche, letzterer auch Ritter. Daß diese Choreuten noch ebenso auftraten wie die auf den Vasen gemalten Tänzer: in ganz menschlicher Erscheinung mit aufgesetztem Tiermaskenkopf, bezeugt die Stelle in Aristophanes' Vögeln, wo Euelpides der Nachtigall, die wie ein Mädchen mit Goldschmuck geputzt ist, die Maske »wie eine Eierschale« abnehmen will, damit er sie küssen kann, ohne sich am Schnabel der Maske zu verletzen [3]). Die altattische Komödie entstand, als zu diesen attischen Tierchören die Dickwänste der peloponnesischen Posse traten. Wir kennen ihre Herkunft von den ausgelassenen segenspendenden Dämonen aus dem Gefolge des Dionysos, die besonders die korinthischen Vasenmaler zu zeichnen liebten. Wie das Kostüm, so ist auch die Maske dieser Kobolde



Abb. 41. Possenmaske, in Candia.

im Berliner Kunsthandel 1906. Auf welchem Weg die griechischen Masken nach Ostasien kamen, lehren die wohl dem V. Jahrhundert n. Chr. angehörigen Dämonenmasken aus einer zerstörten Stupa, die die Turfan-Expedition aus Zentralasien nach Berlin gebracht hat.

[1]) Vgl. oben S. 16 Anm. 1.

[2]) Vgl. oben S. 16 Anm. 2.

[3]) Aristophanes, Vögel 665—673. Dazu das Scholion τὰ ἄλλα κεκαλλωπισμένον, τὴν δὲ κεφαλὴν ὄρνιθος ἔχον ὡς ἀηδόνος.



Abb. 42. Maske in Tarent.

von den komischen Schauspielern nicht nur in Korinth und Attika, sondern auch in den späteren, ebenfalls auf die peloponnesische Posse zurückgehenden Spielen der Phlyaken und Böoter nachgebildet worden. Sie haben weit aufgerissene Augen und Mäuler, aufgestülpte breite, aber relativ kurze Nasen, große struppige Bärte. Auch der Ausdruck der Masken entspricht meistens dem von munteren listigen, aber durchaus harmlosen Wesen. In Einzelheiten waren die Masken der altattischen Komödie natürlich sehr mannigfaltig, so mannigfaltig wie der Inhalt der Stücke. Wir wissen ja, daß für jedes Stück neue passende Masken angefertigt wurden, die oft mit den verspotteten politischen Persönlichkeiten Ähnlichkeit haben mußten. Es fand sich bekanntlich kein σκευοποιός, der die Maske des gefürchteten Kleon für Aristophanes' Ritter zu arbeiten übernahm. Typische Masken wurden erst für die neuere Komödie gebraucht, als die Dichter feste Menschentypen ausbildeten [1]). Damals erst erhielt die Komödienmaske die Spira, die Haarrolle, die ursprünglich auch peloponnesisch ist, allerdings schon um 500 v. Chr. in Athen vorkommt [2]). Die Sklavenmasken haben hier und bis zum Ausgang des Altertums etwas von dem Ausdruck der listigen, fröhlichen Kobolde behalten. Ich bilde als Beispiel eine in Neapel erworbene, in meinem Besitz befindliche Terrakottamaske ab, die flüchtig, aber geistreich und flott gearbeitet ist (Abb. 43). Es ist ein gutes Beispiel



Abb. 43. Maske aus Neapel, in Privatbesitz.

[1]) Vgl. Förster, Physiognomik der Griechen. Kiel 1884, 11 f.

[2]) Vgl. Furtwängler, 50. Berliner Winckelmannsprogramm 128 ff. Attische Beispiele von der Akropolis: Bronzestatuette eines Jünglings (de Ridder, Bronzes sur l'Acropole Nr. 740) und die auf Kritios zurückgeführte Marmorstatue eines Knaben (Schrader, Auswahl archaischer Marmorskulpturen im Akropolismuseum 53 ff., Nr. 698, Abb. 58—59, Taf. XVI—XVII). Bulle, Schöner Mensch Taf. 38, 1 und 40.

des ἡγεμὼν θεράπων, wie ihn Pollux IV 149 beschreibt. Die Haare müssen wir uns also ursprünglich rot bemalt denken [1]).

Die Tragödie ist wie die Komödie aus der Verbindung eines tanzenden und singenden Chors mit einzelnen sprechenden Menschen, den Schauspielern, entstanden. Sicher ist, daß der Chor aus Satyrn, den dämonischen Begleitern des Dionysos in der Form bestand, die in Ionien für den Silen ausgebildet worden ist. Dagegen ist die Frage, ob die Satyrn ursprünglich als Böcke gedacht und kostümiert waren, noch nicht entschieden (vgl. oben S. 9 ff. u. 57 ff.). Die Entscheidung hängt von der Frage ab, ob man τραγῳδία mit Gesang von Böcken oder mit Gesang um den als Siegespreis und Opfertier ausgesetzten Bock übersetzt [2]). Ich neige zu der zweiten, von Reisch vertretenen Ansicht, denn die Parallelbildung τρυγῳδία ist nach antiker Erklärung nach dem Most benannt, den der Sieger erhielt [3]) und κωμῳδία heißt doch auch nur Gesang gelegentlich des κῶμος. Freilich hat es sicher Tänze von Dämonen mit Bockskköpfen gegeben. Die Beispiele sind von Hartwig gesammelt. Das einzige Beispiel jedoch, auf dem sicher menschliche Choreuten mit Schurz und Bocksmasken zum Spiel eines menschlichen Flötenspielers tanzen, der Pandorakrater [4]), stammt leider erst aus der Mitte des V. Jahrhunderts. Auf seiner Rückseite reiten Satyrn in gleicher Weise auf ihren Gefährten wie auf der Berliner Vase die Ritter auf ihren mit Pferdemasken versehenen Genossen. Der Pandorakrater gehört also vielleicht eher in die Gruppe der Vasen mit mannigfaltigen Tierchören, die lehrreicher für den Ursprung der Komödie als der Tragödie sind. Gab es doch einen Ziegenchor bei Eupolis! Übrigens ist die Frage für die Maske der späteren Tragödie nicht von allzu einschneidender Bedeutung, da bekanntlich der Satyrchor sehr früh aus der Tragödie in die besondere Gattung des Satyrspiels verdrängt worden ist. Die Masken der Satyrspielvasen (vgl. oben Abb. 19) zeigen nichts von Bocksnatur, sondern dieselben glatten, dicken, struppigen Haare, die an Pferdemähnen erinnern, die spitzen Pferdeohren, die aufgestülpten breiten und kurzen Nasen wie die gewöhnlichen Silenstypen. Lehrreich ist z. B. die Übereinstimmung

---

[1]) H. 0,09 m. Vgl. Robert, Masken der neueren Komödie 69 f.

[2]) Eratosthenes bei Hygin, Astrol. II 1: Ἰκάριοι τόθι πρῶτα περὶ τράγον ὠρχήσαντο. Marmor Parium Ep. 43: Ἀφ' οὗ Θέσπις ὁ ποιητὴς (ἐνίκα) πρῶτος καὶ ἐτέθη ὁ τράγος ἆθλον χ(ορῷ).

Loeschcke, Ath. Mitt. XIX 1894, 521 ff. Bethe, Prolegomena 39, Körte ib. 339 ff. Hartwig, Röm. Mitt. XII 1897, 89 ff., Taf. IV—V. Wernicke, Hermes XXXII, 290 ff. und bei Roscher III s. v. Pan 1410 f. Reisch, Festschrift für Gomperz 451 ff. Preuß, Neue Jahrbücher für das klassische Altertum XVIII 1906, 161 ff. Dieterich, Archiv für Religionswissenschaft XI 1908, 168 ff. Christ, Gesch. der griech. Liter. I[6], 259 f., Anm. 5. v. Wilamowitz, Neue Jahrb. f. das klass. Altert. Gute Übersicht über die verschiedenen Meinungen und Darstellung des Problems: Kuhnert bei Roscher IV s. v. Satyros 517 ff.

3) Scholion zu Aristophanes Acharner 499: διὰ τὸ τρύγα ἔπαθλον λαμβάνειν, τουτέστι νέον οἶνον. Prolegomena περὶ κωμῳδίας III 7 ff., τρυγῳδίαν . . . διὰ τὸ τοῖς εὐδοκιμοῦσιν ἐπὶ τῷ Ληναίῳ γλεῦκος δίδοσθαι, ὅπερ ἐκάλουν τρύγα. Vgl. Schol. Plato Rep. III 394 B.

4) A. H. Smith, Journal of hell. studies XI 1890, 278, Pl. XI und XII. Petersen, Röm. Mitt. VI 1891, 273. Loeschcke, Ath. Mitt. XIX 1894, 522. Hartwig a. a. O. S. 92, Nr. 5, S. 94 und 100 f. Körte a. a. O. 342. Wernicke, Hermes XXXII, 289 ff. Brit. Mus. Cat. E 467.

der Masken in der Hand der Choreuten auf der Vorderseite der Neapeler Satyrspielvase mit den Köpfen der Satyrn auf der Rückseite des gleichen Gefäßes.

Andererseits wissen wir, daß die Sänger des Dithyrambos, aus dem die Tragödie entstanden ist, Satyrn waren, nicht nur in Athen, sondern doch wohl auch in den »tragischen Chören« zu Korinth und Sikyon [1]). Wie aus den grotesken Dämonenköpfen die ernsten tragischen Masken wurden, ist ebenso schwer zu verstehen wie die Entwicklung des Dramas aus dem Gesang und Tanz dieser Dämonen, weil es eben die geheimnisvolle Tat des Genies ist, des Aischylos. Wie aus dem γελοῖον



Abb. 44. Masken vom Schauspieler-Relief aus dem Piraeus in Athen.

das σεμνόν entstand, können wir nur ahnen. Horaz nennt Aischylos den »Erfinder« der Maske. Dagegen sagt Suidas: Thespis habe in der Tragödie zuerst das Gesicht mit Bleiweiß geschminkt, dann mit Portulak bedeckt, dann habe er Masken aus unbemalter Leinwand eingeführt; Choirilos habe Versuche mit

[1]) Aristoteles, Poetik c. 4: ἡ μὲν (τραγῳδία) ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον . . . . κατὰ μικρὸν ηὐξήθη . . . καὶ ἡ λέξις ἐκ λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὀψὲ ἀπεσεμνύνθη. Suidas s. v. Arion: λέγεται καὶ τραγικοῦ τρόπου εὑρετὴς γενέσθαι καὶ πρῶτος χορὸν στῆσαι καὶ διθύραμβον ᾆσαι καὶ ὀνομάσαι τὸ ᾀδόμενον ὑπὸ τοῦ χοροῦ καὶ σατύρους εἰσενεγκεῖν ἔμμετρα λέγοντες. Dazu Solons Angabe in einer Rhetoren-Handschrift ed. Rabe, Rhein. Mus. 1908 LXIII 150: τῆς δὲ τραγῳδίας πρῶτον δρᾶμα Ἀρίων ὁ Μεθυμναῖος εἰσήγαγεν ὥσπερ Σόλων ἐν ταῖς ἐπιγραφομέναις ἐλεγείαις ἐδίδαξε. Δράκων δὲ ὁ Λαμψακηνὸς δρᾶμά φησι πρῶτον Ἀθήνησι διδαχθῆναι ποιήσαντος Θέσπιδος. Suidas s. v. Arion. Herodot V 67 οἱ Σικυώνιοι ἐτίμων τὸν Ἄδρηστον καὶ δὴ πρὸς τὰ πάθεα αὐτοῦ τραγικοῖσι χοροῖσι ἐγέραιρον . . . Κλεισθένης δὲ χοροὺς μὲν τῷ Διονύσῳ ἀπέδωκε . . . Vgl. Kuhnert bei Roscher 524 ff. Dieterich, Archiv für Religionswissenschaft XI 1908, 163 ff.



Abb. 45. Statue einer Muse, in Mantua.

Masken gemacht, Phrynichos, der Schüler des Thespis, Frauenmasken eingeführt, Aischylos aber gewaltige und mit Farben bemalte Masken erfunden [1]). Es ist klar, daß unbemalte Masken niemals einen ernsten Ausdruck haben, sondern nur grotesk wirken können. Sie können den Träger unkenntlich machen, aber noch nicht die Gesichtszüge des darzustellenden Vorbildes wiedergeben. Die Neuerung des Aischylos erlaubte erst, die Masken dem neuen Geist anzupassen, den Aischylos für alle Zeiten der Tragödie gegeben hat. Es gibt keine sicheren würdigen Masken aus der Zeit vor Aischylos (vgl. unten S. 88),

[1]) Suidas, Lexikon unter den betreffenden Namen. Die Stellen zusammengestellt bei Albert Müller, Bühnenaltertümer 271, Anm. 2—5.

doch leider auch keine datierbaren aus seiner Zeit. Die ältesten ernsten tragischen Schauspielermasken, die wir chronologisch fixieren können, sind die in den Händen der Schauspieler auf dem Schauspielerrelief aus dem Piraeus (Abb. 44)[1]), der Muse aus Mantua (Abb. 45)[2]), des Dionysoskindes auf der Schulter



Abb. 46. Statue des Silen mit Dionysoskind, in Athen.

des Papposilens aus dem Athener Theater (Abb. 46)[3]) und der drei Schauspieler

[1]) Abb. 44 nach Phot. d. Inst. Nat. Mus. 611. Studniczka, Mélanges Perrot 307 ff., Fig. 1—3. Bieber, Schauspielerrelief 23 f., Anm. 44. Svoronos, Athener Nat.-Mus. II 512 ff., Nr. 1500, Taf. LXXXII. Svoronos erklärt die drei Schauspieler, obwohl ihre Masken und ihr Kostüm gleichmäßig und eindeutig auf die Tragödie weisen, für die Trygodaimones der Tragödie, der Komödie und des Satyrspiels!

[2]) Abb. 45 nach Arndt-Amelung, Einzelverkauf Nr. 9. Dütschke, Antike Bildwerke Oberitaliens Nr. 703.

[3]) Abb. 46 nach Arndt-Amelung Nr. 643. Athener Nat.-Mus. Nr. 257. Wieseler, Theatergebäude 47, Taf. VI, Nr. 6. Friederichs-Wolters Nr. 1503. Staïs, Marbres et Bronzes du Musée Nat. S. 88.

auf der Neapeler Satyrspielvase (oben Abb. 19). Sämtliche Denkmäler gehören dem Ende des V. Jahrhunderts an. Die beiden zuletzt aufgezählten zeigen Masken des Satyrspiels ohne Onkos, d. h. ohne den Haaraufbau über der Stirn. Dagegen ist dieser bei den Masken in der Hand der Muse und der Schauspieler des Reliefs stark ausgeprägt. Wir dürfen wohl annehmen, daß die Masken des Aischylos im wesentlichen sich nicht von diesen Masken mit ihren gewaltigen großen Zügen unterschieden haben. Selbstverständlich sorgte hier wie in der Komödie der σκευοποιός jedes Jahr für Abwechselung. Daß aber der Onkos von Aischylos eingeführt worden ist, dafür spricht außer der Tatsache, daß das aus der voraeschyleischen Tragödie abgespaltete Satyrspiel ihn nicht



Abb. 47. Terrakotta-Kopf in Olympia.



Abb. 48. Hermes des Alkamenes, aus Pergamon in Konstantinopel.

hat, auch der Umstand, daß gerade in der Zeit des Aischylos eine über der Stirn aufgebaute Frisur Mode war. Wir finden sie z. B. bei dem Kopf des Theseus aus dem Apollotempel von Eretria [1]), bei der Kore des Antenor [2]), dem kleinen »blauen« Kopf von der Akropolis [3]), einem Frauenkopf Nr. 660 ebendort [4]) und

[1]) Antike Denkmäler III 1916, Taf. 27—28.

[2]) Antike Denkmäler I, Taf. 53.

[3]) Lechat, Sculpture attique avant Phidias 273 f., Fig. 23.

[4]) Μνημεῖα τῆς Ἑλλάδος Pin. XXXI 3 unten. Hofmann, Untersuchungen über die Darstellung des Haares in der archaischen griechischen Kunst, Jahrbuch für klassische Philologie, Suppl. Bd. XXVI 1901, 203, Taf. III, 34.

einem etwas späteren Jünglingskopf mit eingesetzten Augen im Athener National-Museum [1]), bei einem unbärtigen attischen Kopf im Louvre [2]), dem »Kopf Webb« im British Museum [3]), bei einigen Ägineten [4]), einem Apollon aus dem Ptoïon [5]), bei dem Apollon Philesios des Kanachos [6]), bei der Bronzestatue des Poseidon in



Abb. 49. Hermes des Alkamenes in Athen.



Abb. 50. Herme im Stadion von Athen.

Athen [7]) und bei dem schönen Terrakotta-

[1]) Athener Nat.-Mus. Nr. 65. Lechat a. a. O. 469 f., Fig. 41. Arndt-Amelung, Einzelverkauf Nr. 1201—2.

[2]) Collignon, Bulletin de corr. hell. XVI 1892, 447 ff., Pl. V. Lechat a. a. O. 259 ff., Fig. 17.

[3]) Collignon, Bulletin de corr. hell. XVII 1893, 294 ff., Pl. XII—XIII. Studniczka, Arch. Jahrb. XI 1896, 264, Abb. 6. Lechat a. a. O. 261 ff., Fig. 18—19.

[4]) Münchener Glyptothek Nr. 75, 79, 80, 84, 88.

[5]) Athen, Nat.-Mus. Nr. 20. Brunn-Bruckmann Taf. 12 l.

[6]) Walters, Catalogue of Bronzes of the British Museum Nr. 209, Pl. I. Bulle, Schöner Mensch Taf. 38, 2.

[7]) Athen, Nat.-Museum Nr. 11761. Friederichs-Wolters Nr. 312. Philios, Ephemeris arch. 1899, 57 ff., Taf. 5—6. Bulle, Schöner Mensch Taf. 39, 2.

kopf in Olympia (Abb. 47) [1]). Sie muß als besonders charakteristisch für feierliche archaische Haartracht gegolten haben, da sie in der archaistischen Kunst vom V. Jahrhundert an bis in römische Zeit ebenso immer wieder verwendet worden ist wie für die Theatermasken. Das älteste sichere Beispiel ist der Hermes des Alkamenes,* neben dessen inschriftlich bezeichneter Kopie aus Pergamon in Konstantinopel (Abb. 48)[2]) ich zwei unpublizierte Repliken abbilde. Die eine leider stark fragmentierte im Nationalmuseum von Athen (Abb. 49)[3]) ist eine gute strenge Kopie. Die andere (Abb. 50—52) ist an ihrer Fundstelle im Stadion wieder aufgerichtet[4]). Abb. 50 zeigt, wie gut dieser strenge Kopf auf dem hohen, im Freien aufgestellten Hermenschaft wirkt. Er ist mit einem jugendlichen Kopf, wohl des Apollon im reinen Stil vom Ende des V. Jahrhunderts, also aus der Zeit des Alkamenes verbunden. Dagegen hat das Gegenstück zu einem ähnlichen archaistischen Kopf im Louvre dieselbe altertümliche Frisur (Abb. 53)[5]). Im Athener Nationalmuseum befindet sich ein schöner bärtiger Kopf praxitelischer Zeit (aus Delos) mit gleicher Anordnung der Stirnhaare (Abb. 54)[6]). Gleiche Frisur haben ferner mehrere Frauenköpfe vom Maussoleum von Halikarnaß und aus Priene[7]). In



Abb. 51. Kopf der Herme Abb. 50.

[1]) Abb. 47 nach Phot. d. Ath. Inst. Ol. 290. Olympia III 35 f., Abb. 37, Taf. VII.

[2]) Altmann, Ath. Mitt. XXIX 1904, 179 ff., Taf. XVIII—XXI. Winter, Ausgrabungen von Pergamon VII, Skulpturen I 48 ff., Nr. 27, Beiblatt 5, Taf. IX. Vielleicht noch älter in bezug auf Entstehungszeit des Vorbildes und sicher auch frühe archaisierende Werke sind die beiden Hermesköpfe in Kopenhagen: Arndt, Glyptothèque Ny-Carlsberg 19 ff., Pl. 11 und 12.

[3]) Abb. 49 nach Phot. Athen. Nat.-Mus. Nr. 46 Altmann a. a. O. 185.

[4]) Abb. 50 nach Phot. Athen Varia Nr. 236; Abb. 51 nach Phot. Athen Varia Nr. 235; Abb. 52 nach Phot. Athen Varia Nr. 238. Altmann a. a. O. 185.

[5]) Louvre Nr. 198. Aus Sammlung Campana. Abb. 49 nach Phot. Giraudon Nr. 1234.

[6]) Athener Nat.-Mus. Nr. 49. Staïs, Marbres et Bronzes 24 (Abb.) Abb. 54 nach Phot. Alinari Nr. 24232. Altmann a. a. O. 185 hält den Kopf für eine Replik des Hermes von Alkamenes.

[7]) Hauser, Österr. Jahrb. IX 1906, 75 ff. Hauser erklärt die Frisur als goldenes Toupet und benennt sie Tettix. Sie ist aber deutlich ein Re-

römische Zeit gehören endlich ein Kopf an einem Pfeiler in Pergamon (Abb. 55) [1])



Abb. 52. Doppelherme im Stadion von Athen.



Abb. 54. Kopf aus Delos in Athen.



Abb. 53. Doppelherme im Louvre.

sultat der Anordnung gedrehter Lockenenden über der Stirn, wie sie in archaischer Zeit getragen wurden. Die archaistischen Künstler ahmen das ebenso nach wie die steif gefältelten und geplätteten Falten der archaischen Tracht. Bei Hauser Beispiele für die Frisur aus der Vasenmalerei.

[1]) Abb. 55 nach Phot. d. Inst. Pergamon Nr. 577—78. Altmann a. a. O. 191 f. Winter, Altertümer von Pergamon VII, Skulpturen II 56, Nr. 455.

und der Kopf eines Jünglings aus Pompeji in Neapel (Abb. 56)[1]), der außer den aufgebauten Locken steif gedrehte Korkzieherlocken vor den Ohren und krobylosartig aufgenommenes Haar im Nacken zu einem Gesicht mit weichen unbestimmten Zügen trägt, die frühestens in hellenistischer Zeit denkbar sind. Daß auch die Seiten-



Abb. 55 a.



Abb. 55 b.

Kopf von einem Pfeiler in Pergamon.

locken auf archaische Haartracht zurückgehen, bedarf nicht des Beweises. In allen Fällen sind gedrehte Locken vom Wirbel aus in mehreren Reihen übereinander nach der Stirn zu gelegt, so daß hier ihre aufgerollten Enden als Buckellöckchen in meistens drei Schichten übereinandergebaut erscheinen. Wir müssen schließen, daß dies eine besonders vornehme vorpersische Haartracht war. Wenn Aischylos sie für seine Masken verwendete, so tat er damit dasselbe, was er für das Ärmelkleid getan hat: er verbesserte die aus dem Kult übernommene Tracht mit Elementen

[1]) Neapel Museum Nr. 109621. Guida Ruesch Nr. 113. Reinach, Têtes antiques 18, Pl. 22. Abb. 56 nach Phot. Brogi 5501. — Phot. Alinari Nr. 19052. Weitere Beispiele archaistischer Köpfe mit dieser Frisur finden sich in allen größeren Museen; z. B. Berlin Nr. 101—105, 107—108, 136.

aus der peisistratischen Festtracht, erhob sie dadurch zu größerer Pracht und Würde und paßte sie damit seinen Zwecken besser an. Wie er den dionysischen Chiton mit σύρμα und reichen Ornamenten versah, so die Kultmaske mit einem Haaraufbau, der sie größer und feierlicher erscheinen ließ. Zugleich dient der Onkos dazu, den Schauspieler höher wirken zu lassen, also zu demselben Zweck wie das glatt herabfließende lange Gewand und die Sohle unter dem Kothurn.

Wenn die aus dem Kult stammende Maske sich bis zum Ausgang des Altertums auf der Bühne gehalten hat, so hat dazu wohl viel der Umstand beigetragen, daß die Griechen immer wirklich ein Schauspiel, nicht Schauspieler sehen wollten. Ferner zwang dazu der Brauch,





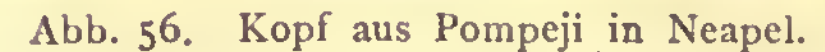


Abb. 56. Kopf aus Pompeji in Neapel.

Abb. 57. Schwarzfigurige Lekythos, in Athen.

daß die Frauenrollen von Männern gespielt wurden und daß ein Schauspieler in demselben Stück in mehreren Rollen auftrat. Der von Lessing gepriesene Vorteil, daß die Maske vor Ohrfeigen schützte, kommt nur für die Komödie und Posse in Betracht. Doch bedauerte Lessing auch deswegen die Abschaffung der Maske,

weil die Schauspieler unter ihr eine bessere Haltung bewahren konnten [1]). Wenn sie das uns unerläßlich scheinende Mienenspiel auf der Bühne unmöglich macht, so war das für die Griechen der klassischen Zeit kein Manko, da die große Kunst der Zeit dieses auch noch nicht wiedergibt [2]). Zu dem feierlichen



Abb. 58. Stamnos in Neapel.

Stil der klassischen Tragödie paßt sie unbedingt. Wenn sie sich aber auch für das spätere pathetische nacheuripideische Drama und für das bürgerliche Lustspiel hielt,

[1]) Lessing, Hamburgische Dramaturgie Nr. LVI, 13. Nov. 1767. Dagegen hält Hense, Modifizierung der Maske in der griechischen Tragödie, Vorwort und S. 1, die Maske für ein Unheil, ein notwendiges Übel, das nur verständlich sei aus dem religiösen Ursprung der dramatischen Aufführungen und das den Untergang der Tragödie beschleunigt habe. Auch Bruns, Gesammelte Aufsätze und Vorträge, 99 ff., meint, die starre Maske bilde ein Hindernis für die Dichter, Katastrophen, psychologische Feinheiten und Seelenregungen in ihren Dramen zu schildern.

[2]) Vgl. Winter bei Gercke-Norden, Handbuch II 186 f.

in denen ein freies Minenspiel durchaus angebracht gewesen wäre, so liegt es eben daran, daß das griechische Drama niemals den Zusammenhang mit dem dionysischen Kult verloren hat. Die Aufführungen geschahen bis zuletzt zu Ehren des Dionysos, waren rituelle Handlungen an seinen Festen. Zu seinem Kult aber gehören die Masken von der ältesten bis zur spätesten Zeit. Dionysische Prozessionen (κῶμοι) mit Masken bezeugen für das IV. Jahrhundert Demosthenes, für die hellenistische Zeit Semos von Delos bei Athenaios, für die römische Periode Plutarch [1]). Dasselbe belegen noch besser als die literarischen Zeugnisse Denkmäler der bildenden Kunst



Abb. 59. Krater in Bari.

aus allen Epochen. Daß die in Vorderansicht gedrehten Köpfe des Dionysos auf der Françoisvase und der des Satyrs auf einer Vase des Amasis, sowie die zwischen Augen gemalten Satyrköpfe auf schwarzfigurigen Vasen mit ihren starren großen Zügen und steifen Haaren und Bärten Kultmasken des VI. Jahrhunderts v. Chr. nachbilden und bezeugen, ist zwar nur eine Vermutung von Furtwängler und Buschor, aber doch eine durchaus wahrscheinliche [2]). Für das V. Jahrhundert aber haben wir das klarste und reichste Material in den von Frickenhaus gesammelten Lenäenvasen, die uns zeigen, wie man Dionysos in der Form einer mit einer Maske

[1]) Demosthenes, De falsa legatione XIX 287, hebt als unschicklich hervor: ἐν ταῖς πομπαῖς ἄνευ τοῦ προσώπου κωμάζει. Athenaios XIV 622 b. Plutarch, De cupid. div. 8 p. 527 D. Vgl. Foucart, Mémoires de l'Acad. des Inscr. XXXVII 1906, 185.

[2]) Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei I S. 4. Buschor, Griech. Vasenmalerei 138, Abb. 99 und S. 140.

(in älterer Zeit oft mit zwei Masken) und Gewändern bekleideten Säule verehrte. Ich bilde als Beispiele eines der ältesten und eines der jüngsten Exemplare ab, eine weißgrundige schwarzfigurige Lekythos in Athen (Abb. 57) [1]) vom Anfang und den schönen Stamnos in Neapel vom Ende des V. Jahrhunderts (Abb. 58) [2]). Im IV. Jahrhundert finden wir eine Maske mehrfach in der Hand des von seinem Thiasos



Abb. 60. Wandgemälde aus Pompeji in Neapel.

umgebenen Dionysos. Auf einem meines Wissens noch bisher unveröffentlichten Krater in Bari (Abb. 59) [3]) sitzt der Gott auf einem Stuhl mit geschwungener Lehne und ebensolchen Beinen, also von gleicher Form wie z. B. auf dem Relief der Hegeso. Der Sessel ist auf einem kleinen Podium aufgestellt. Dionysos trägt Schuhe, einen

[1]) Athen, Nat.-Mus. Nr. 464. Couve-Collignon, Vases d'Athènes Nr. 1001. Frickenhaus, Lenäenvasen, 72. Berliner Winckelmanns-Programm 1912, S. 5, 32 f., Nr. 5, Taf. I 5.

[2]) Heydemann, Vasensammlungen Neapel Nr. 2419. Hauser-Furtwängler-Reichhold, Taf. 36 und 37. Frickenhaus a. a. O. 14 ff., 39, Nr. 29.

[3]) Die Vorlage für Abb. 59 verdanke ich der großen Güte des Grafen Jatta.

Mantel um den Unterkörper und eine weiße Binde mit oben und unten ansetzenden gerundeten Zacken und Punktreihen in der Mitte. Mit der linken Hand faßt er einen Narthexstengel, auf der rechten trägt er eine weißgemalte Frauenmaske mit blonden gelockten Haaren. Vor ihm steht eine Mänade (mit Schale und Eimer), der ein Silen



Abb. 61. Sarkophag im Vatikan.

den linken Arm um die Schultern legt. Der Satyr steht mit gekreuzten Beinen und hält in der rechten Hand einen Kantharos. Sein Haupt ziert die gleiche, aber rot ausgesparte Binde wie die um den Kopf des Gottes gelegte. Der Silen blickt zurück zu einer Mänade, die — als Gegenstück zu Dionysos komponiert — unter einem Baum sitzt, mit der linken Hand ein Tympanon vor ihre Knie hält und die rechte Hand gestikulierend erhebt. Der abgespreizte Zeigefinger scheint auf die Maske zu weisen.

Das Kultgerät ist Gegenstand des Gespräches. Auf einem anderen Krater in München [1]) sitzt Dionysos umgeben von zwei Satyrn und einer Mänade, wieder mit dem Narthex im linken Arm, mit breiter Binde um das Haupt und einem Mantel um die Beine. Die weibliche langhaarige Maske reicht er einem Jüngling hin, der mit einem Thyrsos in der Hand vor ihm steht. Es ist also der Gott, der den Menschen die Maske verleiht. Das zeigt noch deutlicher ein späteres interessantes Denkmal, das leider



Abb. 62. Basalt-Krater im Vatikan.

sehr zerstörte Wandbild aus Pompeji in Neapel (Abb. 60) [2]). In der Mitte steht der jugendliche Dionysos in violettem Mantel, alle übrigen Personen um Hauptes-länge überragend. Hinter ihm erhebt sich ein Pfeiler, ganz rechts ein zweiter übereck gesehener und davor eine große Basis mit vorkragender Platte, auf der jemand zu

[1]) Jahn, Vasensammlung München Nr. 848. Arch. Zeitung 1855, S. 147 ff., Taf. 83.

[2]) Neapeler Mus. Nr. 9050. Wieseler, Theatergebäude 63, Taf. X 1. Jahn, Arch. Zeitung 1855, 145 ff., Taf. 82. Museo Borbonico III, Tav. IV. Helbig, Wandgemälde Campaniens Nr. 408. Das Bild wurde in einem kleinen Zimmer am Seiteneingang zum Pantheon ausgegraben. H. (ohne Rahmen) 0,39, Br. 0,42 m.

sitzen scheint. Deutlich erkennt man rechts die Köpfe von vier Thiasoten: den dunklen des Pan, den kahlköpfigen des Silen und zwei weibliche, also von Mänaden. Die Aufmerksamkeit des Gottes aber gilt dem Sterblichen rechts von ihm. Es ist ein Schauspieler der neuen Komödie in violettem Trikot und hellem gelbgrünem Mantel. Ein Genosse des Dionysos kniet vor ihm und schnürt ihm die weißen Bänder seiner braunen Schuhe zu. Der Gott selbst aber setzt ihm wie einen Helm eine große Maske



Abb. 63. Marmorvase im Louvre.

mit Schalltrichter und graubrauner Haarrolle auf. Demütig neigt der Schauspieler das Haupt und erhebt die rechte Hand adorierend zu seinem Schutzpatron. Hinter ihm steht noch eine Figur in violettem Gewand, die mit der rechten Hand einen Stab schultert. Zwischen ihrem und dem Kopf des begnadeten Schauspielers erscheint im Vordergrund ein dritter, der auch maskiert zu sein scheint. Wir besitzen in diesem Wandbilde die wertvolle Kopie eines Votivpinax, also eines griechischen Tafelgemäldes.

Noch in römischer Zeit finden wir Masken überall da, wo bacchische Prozessionen daherziehen oder dionysisches Leben und Treiben sich abspielt. So trägt der Komast im Athener Festkalender an der kleinen Metropolis, der den Bock heran-

führt, eine Maske [1]). Ich bilde als Beispiel die Schmalseite des ovalen Sarkophags im Belvedere des Vatikans ab (Abb. 61) [2]). Zwischen der ekstasisch tanzenden Mänade mit Weinlaub im Haar und dem pinienbekränzten hüpfenden Satyr, der die Hand begehrlich zu ihr erhebt, steht ein niedriger Pfeiler oder Altar, über den eine Girlande geworfen ist und auf dem eine Silensmaske aufgestellt ist, während daneben zwischen den Beinen des Satyrs eine Satyrmaske auf der Erde liegt. Beide Masken sind bekränzt, der Silen mit Efeu, der Satyr mit einer Weinranke. Sie sind, wie der Vergleich mit dem Kopf des tanzenden Satyrs lehrt, etwa anderthalbmal lebensgroß. Auch wo nur dionysische Attribute zusammengestellt sind, fehlt die Maske als charakteristisches Kultgerät selten. Auf dem großen Krater aus Basalt im Vatikan (Abb. 62) [3]) wechseln eine tragische Maske in der Mitte und je eine mit Efeu bekränzte Mänadenmaske an den Seiten mit senkrecht stehenden Thyrsen ab. Nur bacchische Masken hat die schöne Marmorvase aus der Villa Borghese im Louvre (Abb. 63) [4]). Die Masken eines kahlköpfigen Silens, zweier bärtigen Satyrn und eines unbärtigen Pans resp. gehörnten Satyrs liegen paarweise mit dem Hinterkopf aneinander, so daß je zwei einander zugekehrt sind. Zwischen den beiden Paaren hängen Tierfelle an Bändern, die zwischen je zwei hinter den Masken aufgepflanzten



Abb. 64. Altar in Venedig.

[1]) Svoronos, Journal intern. de numism. II 1899, Taf. B ff. Steiner, Ath. Mitt. XXXI 1906, 338. Frickenhaus, Arch. Jahrb. XXVII 1912, 72 f., Abb. 3; doch vgl. oben S. 13 Anm. 3.

[2]) Abb. 61 nach Phot. Anderson Nr. 3934. Amelung, Skulpt. vat. Mus. II, 76 ff. Cortile del Belvedere Nr. 28, Taf. 6. Helbig 3, Nr. 134. Vgl. die Sarkophage Cortile del Belvedere Nr. 75, 76, 102 λ Amelung a. a. O. 206 ff. u. 313 ff. Taf. 7 u. 24; Lateran Nr. 751; Kindersarkophag im Museum beim Theater von Taormina usw. Die zahlreichen Sarkophage mit Girlanden, über deren Bögen je zwei Masken hängen, tragen diese Masken als Andeutung des dionysischen Schwarms, in den der Tote aufgenommen werden soll. Das führt zu der Frage nach der Bedeutung der Maske im Totenkult, die ich auch demnächst durch Denkmäler zu erläutern beabsichtige.

[3]) Abb. 62 nach Phot. Alinari Nr. 26958. Amelung, Skulpt. vat. Mus. I 58 f. Braccio nuovo Nr. 39, Taf. 6. Phot. d. röm. Inst. Nr. 696. Replik als Taufbecken verwendet im Dom von Neapel.

[4]) Froehner, Sculpt. ant. du Louvre Nr. 316. Abb. 63 nach Phot. Alinari Nr. 22580.

Thyrsen gespannt sind. Vor dem alten Silen liegen Schallbecken, vor jedem Satyr ein Pedum. Eine andere Zusammenstellung zeigt ein silberner Becher im Museo Civico in Bologna: die großen Masken von Silen, jugendlichem gehörnten Satyr



Abb. 65. Mosaik in Trier.

und zwei Mänaden lehnen an Altären, die mit Früchten und Kuchen bedeckt sind. Dazwischen liegen Thyrsos, Tympanon, Syrinx und Böcklein [1]). Wieder andere Anordnungen zeigen die bekannten Silberbecher aus Pompeji in Neapel, aus Bernays (Berthouville) im Louvre, aus Hildesheim in Berlin und die zahlreichen Tonvasen

[1]) Mon. dell' Inst. I, Taf. 45 B. Der Becher stammt aus Privatbesitz und sollte von Ducati neu veröffentlicht werden. Einzelheiten sind in hellerem Silber eingelegt.

mit derartigem Schmuck [1]). Sie bieten im Grunde abgekürzte Darstellungen dionysischer Heiligtümer mit Bäumen, Altären, dionysischen Tieren, Geräten und Attributen, unter denen die Masken die wichtigste Stelle einnehmen.

Daß siegreiche Schauspieler ihre Masken dem Dionysos zu weihen pflegten, ist bekannt genug [2]). Es wurden dem Gott aber auch die Masken seiner Thiasoten dargebracht [3]). Ein besonders hübsches Beispiel dafür zeigt ein Altar mit bacchischen Darstellungen in Venedig (Abb. 64) [4]). Auf der Vorderseite lagert ein jugendlicher Satyr, der in der linken Hand den Trinknapf trägt und mit den Fingern der



Abb. 66. Mittelbild vom Mosaik Abb. 65.

rechten Hand fröhlich ein Schnippchen schlägt. Zu seinen Füßen sitzt eine Nymphe, die in die Saiten eines Trigonon greift. Dahinter steht ein von einer Vase gekrönter,

[1]) Neapeler Mus. Nr. 25 380—1. Museo Borbonico XV, Tav. XXXV. Babelon, Guide illustré du Cabinet des médailles 351 ff., Nr. 7—10, Cabinet des Antiques Pl. 38, Camées antiques Pl. XLIII. Schreiber, Alexandrinische Toreutik 341 f. Nr. 65*—67* und 421, Fig. 119. Pernice und Winter, Hildesheimer Silberfund 35 ff., Taf. XI—XVI. Drexel, Bonner Jahrbücher 118, 1909, S. 182 ff. u. 208 ff. Taf. VIII und IX.

[2]) Aristophanes Γῆρας frg. 18 [187 Di.] sagt, das Dionysion liegt ὅπου τὰ μορμολυκεῖα προσκρεμμάνυται. Inschrift aus Teos, Le Bas, Asie mineure 92: [ὁ δεῖνα νική]σας ἀνέθηκεν τὰ πρόσωπα καὶ τοὺς στεφάνους ... ἐν τοῖς Διονυσίοις ... Sog. Totenmahlrelief in Eleusis mit Weihung von Masken: Fritze, Ath. Mitt. XXI 1896, 360 ff. Svoronos, Ath. Nat.-Mus. 525, Abb. 240. Wandbild mit Weihung einer tragischen Maske aus Herculaneum in Pompeji: Helbig Wandgemälde Campaniens Nr. 1469. Museo Borbonico I 1. Bieber, Schauspielerrelief 56, Abb. 12. — Vgl. Reisch, Griech. Weihgeschenke 144 ff.

[3]) Vgl. Drexel, Bonner Jahrbücher 118, 1909, S. 214 f.

[4]) Aus Sammlung Grimani. Venedig, Museo archeologico im Dogenpalast Nr. 68. Dütschke, Ant. Bildw. in Oberitalien V 119 Nr. 303. Robert hat zu mir gut begründete Zweifel über die Echtheit des Altars geäußert. Die Formen der Vase, des Holzrahmens, der rechten Hand und der Gesichtszüge der Nymphe sind ihm unantik erschienen.



Abb. 67. Oberstes Feld vom Mosaik Abb. 65.

mit senkrecht herunterlaufenden Ranken geschmückter Pfeiler, an dem ein Votivbildchen hängt. Aus dem Holzrahmen grinst behaglich eine bärtige Satyrmaske mit Binde und kurzen gedrehten Seitenlocken. Es kann sich hier weder um eine Maske der Komödie noch des Satyrspiels handeln, da Augen und Mund nicht geöffnet sind, sondern um ein reines Kultgerät.

Ein interessantes Dokument für die Verwendung von Masken im dionysischen Kult noch in spätantiker Zeit ist ein Mosaik in Trier (Abb. 65—70), das ich dank der großen Güte von Direktor Krüger hier zum erstenmal abbilden darf. Der Raum ist in neun Felder eingeteilt, die von Flechtbändern umgeben sind. Vier ovale Eckfelder und zwischen ihnen vier kleine nach innen bogenförmig begrenzte Felder lassen zwischen sich ein größeres Mittelfeld (Abb. 66). In diesem fährt Dionysos, nur mit einem Mantel bekleidet, den Thyrsos in der rechten, den Kantharos in der linken Hand, auf einem von zwei Panthern gezogenen Wagen. Die Tiere leitet ein Satyr mit Pedum in der rechten Hand und zurückflatterndem Mantel im Rücken. In den vier Eckfeldern waren die vier Jahreszeiten in Form von Frauen dargestellt, also eine Überleitung von den noch nicht differenzierten griechischen Horen zu den römischen männlichen Genien der Jahreszeiten, wie wir sie aus Sarkophagen, Stuckreliefs und Mo-



Abb. 68. Rechtes Seitenfeld vom Mosaik Abb. 65.

saiken kennen [1]). Das Feld rechts oben ist zerstört. Es muß die Hore des Frühjahrs enthalten haben. Es folgt rechts unten die Hore des Sommers mit einem Blumenkorb auf der linken Hand, einem Stab in der rechten Hand und einem Mantel um die Beine. Links unten folgt die Repräsentantin des Herbstes mit einem horizontal gehaltenen, mit Bändern verzierten Stab in der rechten Hand und einem großen Mantel, der sich segelartig hinter ihrem Rücken bläht. Die Hore des Winters trägt dagegen einen warmen gelben Peplos mit langem Überschlag, darunter ein Ärmelhemd und darüber ein über den Kopf gezogenes Mäntelchen. Sie schultert einen Stock, an dem zwei Vögel mit langen Schnäbeln und roten Brüsten hängen. Die vier kleinen Felder zeigen je einen von zwei Tieren gezogenen Wagen. Die Tiere beziehen sich jedesmal auf die links davon befindliche Hore. Über dem Hauptbild sind es zwei Hirsche, auf ihrem Wagen liegen Zweige (Abb. 67). Rechts vom Hauptbild und rechts vom Sommer ziehen Löwen eine große braungelbe Maske mit lebhaftem Ausdruck und hohem braunen Onkos, über den eine Binde gebunden ist (Abb. 68). Unter dem Hauptbild und rechts vom Herbst trägt der Wagen eine hellrote bekränzte Maske, eine große Weintraube und einen gleichen mit Binden ge-



Abb. 69. Unterstes Feld vom Mosaik Abb. 65.



Abb. 70. Linkes Seitenfeld vom Mosaik Abb. 65.

[1]) Vgl. Wieseler, Annali 1852, 216 ff., Taf. L. Mon. dell' Inst. VI, Tav. XLIX. Petersen, Annali 1861, 204 ff. Héron de Villefosse, Gazette archéol. V 1879, 144 ff. Paul Herrmann, De Horarum apud veteres figuris 18 ff. Bieber, Skulpt. und Bronzen in Cassel, 43 ff., Nr. 86, Taf. XXXIV.

schmückten Stab, wie ihn die Hore des Herbstes hält. Die Zugtiere sind zwei Panther (Abb. 69). Links vom Hauptbild und rechts vom Winter schließlich folgen zwei Eber, auf deren Wagen eine gelbe Maske mit graublauer Schleife liegt (Abb. 70). Deutlich sondert sich der Wagen des Frühjahrs von den drei anderen ab. Abgesehen davon, daß er allein keine Maske trägt, unterscheidet er sich auch durch die Fahrtrichtung, da er allein nach rechts, also von der zu ihm gehörigen Hore abgewendet ist. Die drei anderen Wagen sind diesen zugewendet und fahren gewissermaßen hintereinander in einer Prozession. Besonders auffällig ist, daß, während die drei übrigen Jahreszeiten durch die üblichen Tiere: Löwe für den Sommer, Panther für den Herbst, Eber für den Winter repräsentiert werden, für den Frühling an die Stelle des Stiers, Ziegenbocks oder Zickleins der Hirsch getreten ist. Freilich gab es im Frühling die Hirschmonate ἐλαφηβολιών und ἐλάφιος, die der Artemis heilig waren. An dem Fest der Artemis Laphria in Patrae fuhr ihre Priesterin auf einem Hirschgespann am Ende der Prozession [1]. Der Gedanke liegt nahe, daß die Masken sich auf Feste beziehen, die in den drei Jahreszeiten Sommer, Herbst und Winter in Trier [2]) regelmäßig zu Ehren des im Hauptfeld dargestellten Dionysos gefeiert wurden. Dagegen muß im Frühling ein der Artemis geweihtes Fest gewesen sein. Da das ganze Mosaik dem Dionysos gewidmet ist, so ist das auf Artemis bezügliche Feld an die schlechteste Stelle gerückt, wo es, von dem Hauptansichtspunkt aus betrachtet, auf dem Kopf steht. Hingegen nimmt den besten Platz unter dem Hauptbild der Wagen mit den den Herbst bezeichnenden Panthern ein. Diese Tiere sind ganz besonders auch dem Weingott heilig und im Herbst, zur Zeit der Weinlese, wird naturgemäß in dem fruchtbaren Weinland an der Mosel das Hauptfest des Gottes begangen worden sein. Daß dabei Masken eine große Rolle spielten, lehrt das Mosaik und läßt das Fortleben oder Wiederaufleben der Maskenfeste in der ehemals römischen Rheinprovinz als nur natürlich erscheinen. So verstehen wir, daß auch bei den Aufführungen im Theater, die immer als Kulthandlungen galten, bis zuletzt die Maske beibehalten werden mußte.

Das Gewand der tragischen Schauspieler stammt also in seinen drei Hauptteilen: Maske, Ärmelkleid und Kothurn aus dem dionysischen Kult. Es ist ursprünglich nichts anderes als die Tracht, in der man sich den Gott dachte, ebenso wie das Kostüm der komischen Schauspieler ursprünglich das seiner dämonischen Begleiter im Peloponnes, das Kostüm der Choreuten im Satyrspiel das seiner dämonischen Begleiter in Ionien und Attika war.

[1]) Vgl. Nilsson, Arch. Jahrb. XXXI, 1916, 316.

[2]) Dragendorff macht mich freundlichst darauf aufmerksam, daß die Vorlage des Mosaiks wahrscheinlich nicht in Trier entstanden sei und das Mosaik daher für Trier nichts beweise; selbst die Beziehung auf Feste der Kaiserzeit sei unsicher. Die aus den Bildern erschlossenen Feste würden also nicht in Trier, sondern allenfalls an dem Orte gefeiert sein, an dem die Vorlage des Mosaiks entstanden sei. Die Personifikationen der Jahreszeiten erscheinen besonders häufig auf Mosaiken in Afrika (nach dem Inventaire des Mosaïques de la Gaule et de l'Afrique ca. zwanzigmal), aber auch nicht selten in Gallien (nach dem Inventaire ca. fünfmal).

## EXKURS I.

### Der schräge Mantel der Koren.

Daß es sich auf den neuattischen Reliefs oben Abb. 2—4 wirklich um einen mit Überschlag versehenen, am umgeschlagenen Rand zum Wulst aufgerollten und schräg über rechte Schulter und unter linke Achsel gelegten Peplos handelt[1]), geht daraus hervor, daß an der Stelle, wo die Mitte des Überschlags am längsten ist, der untere Saum am kürzesten ist. Es ist also der mittlere Zipfel durch Emporziehen des Stoffes an dieser Stelle entstanden. Klarer sieht man den Zusammenhang an gegürteten Chitonen z. B. bei den beiden laufenden Mädchen auf der streng rotfigurigen Amphora mit Theseus als Jungfernräuber[2]). Die schrägen Mäntel der Koren dagegen haben nie einen solchen Mittelzipfel zwischen den beiden seitlichen, und mit Recht hat Ada von Netoliczka nachgewiesen, daß ihr Mantel ein gesondertes kurzes Kleidungsstück war[3]). Ihre Darlegungen wirken nur deshalb nicht vollständig überzeugend, weil sie ihr Modell aus einem zu knappen (3,50 m langen) Stück Stoff hergestellt hat. Das für mich gearbeitete Modell Abb. a ist aus fünf Metern eines 80 cm breiten Waschkrepps verfertigt. Die beiden Schmalseiten sind von



Abb. a. Modell des schrägen archaischen Mantels.

[1]) Studniczka, Ath. Mitt. XI, 1886, 354. Holwerda, Arch. Jahrbuch XIX, 1904, 10 ff. Furtwängler, Aegina 305 f. Abrahams, Greek dress 73 ff.

[2]) München Nr. 410. Furtwängler-Reichhold I, 173 ff., Taf. 33. Abrahams, Greek dress 63, Fig. 28.

[3]) Ada von Netoliczka, Österr. Jahresh. XV 1912, 253 ff. Ihr folgt jetzt auch Schrader, Archaische Marmorskulpturen von der Akropolis 13.

breiterer Borte begleitet als die Langseiten. Die Ecken sind durch Hängegewichtchen beschwert. Die obere Langseite bis auf die beiden äußeren je 1¼ m, also die Hälfte des ganzen Stückes (cr. 2½ m) wird von der rechten Schulter zur linken Achsel schräg um Brust und Rücken gelegt. Der viel zu weite Schal wird durch ein etwas unterhalb des oberen Randes umgelegtes Band zusammengefaßt und legt sich dadurch in Falten, die meistens schräg zur Kante verlaufen. Der oberhalb des Bandes sich bildende rüschenartige Streifen wird nach unten umgeschlagen, so daß er das Band verdeckt und seine Falten anders gerichtet erscheinen als am Hauptteil. Die beiden äußeren Teile werden bis auf die beiden äußersten 40 cm, also etwa bis auf ein Drittel, längs des Oberarmes geknöpft. Die Ecken zwischen oberer Langseite und Schmalseiten hängen also etwa 40 cm von der letzten Knopfstelle entfernt unter dem Arm, die Ecken zwischen Schmalseiten und unterer Langseite schräg darunter nach vorn resp. hinten zu herab [1]). Da die Schmalseite also um die herabhängenden 40 cm verlängert wird, so hängt der Zipfel auf dieser rechten Seite tiefer herab als auf der linken Hüfte. Die durch das Band und die Knöpfung entstandenen Falten sind eingepreßt oder eingeplättet. Infolgedessen legen sich unterer Rand und Seitenränder von selbst in Falten. Der »ionisierende Peplos« ist in ähnlicher Weise, aber aus einem mindestens dreimal so breiten viereckigen Stück Stoff gearbeitet, von dem ein Drittel oben abgefaltet ist. Der der Krause entsprechende Wulst und die Knöpfung auf der rechten Schulter, die sich nicht auf den Oberarm fortsetzt, sind an der umgeschlagenen Kante hergestellt. Es kann also beim »ionisierenden Peplos« nie eine Ecke geben, die 40 cm unter der letzten Knöpfung hängt, da die betreffende Stelle mit der vertikalen rechten Schmalseite des Gewandes zusammenhängt, und zwar befindet sie sich an ihr in der Breite des Überschlags von der oberen Ecke (zwischen horizontaler und vertikaler Seite) entfernt und setzt sich in dem an der rechten Seite bis zu den Füßen laufenden Saum fort. Es gehört also das um die Beine liegende Gewand des archaistischen Dionysos zu dem schräg gelegten Stück, nicht wie es bei den Koren der Fall ist, zu dem gekreppten Chiton. Bei den Koren hat man vor allem deswegen daran gezweifelt, weil das untere Stück nicht kraus, sondern glatt ist wie der Stoff des schrägen Mantels und ebenso verziert ist wie dieser. Daß es aber trotzdem zu dem Kreppchiton gehört, beweist außer der gleichartigen Färbung an den Terrakotten auf der Akropolis die Tatsache, daß auch an den beiden Koren im bloßen Chiton und an der Hetäre der Schale des Euphronios, die ihr Kleid gürtet, der gleiche Unterschied in der Stilisierung des »Rockes« und der »Bluse« vorhanden ist [2]). An dem archaistischen Dionysos auf der dreieckigen Basis Abb. 3

[1]) Vgl. z. B. die Athena der Jasonschale im Vatikan, nach Phot. abgebildet bei Ahrem, Das Weib in der antiken Kunst, 95, Abb. 97: Unten rechts erkennt man die beiden mit Hängegewichtchen beschwerten unteren Ecken, darüber die mit dunklem Streifen verzierten, in Zickzackfalten gelegten Schmalseiten, die bis zu den wieder mit Hängegewichtchen beschwerten oberen Ecken zwischen Schmalseite und oberer Langseite reichen. Dann folgt die unverzierte Langseite, die zum linken Oberarm emporsteigt.

[2]) Schrader a, a. O. 40 ff. Akropolis-Museum Nr. 602, 670, 683. Schale des Euphronios: Furtwängler-Reichhold Taf. 23. Brit. Mus. Cat. of Vases III 68, E 44. Kalkmann, Arch. Jahrb. XI 1896, 29 f., Fig. 12.

und auf einer Replik aus Tralles im Museum von Konstantinopel ist dagegen unter dem »ionisierenden Peplos« noch deutlich der untere Saum des Chitons mit gleichen Rippen angegeben wie oben auf der linken Brust, ebenso wie bei allen echt archaischen Denkmälern, auf denen der auf einer Schulter gelöste Peplos über dem Chiton getragen wird [1]).

## EXKURS II.

### Der Schnitt des Ärmelkleides.

Wie sah denn der griechische Chiton in der Zeit aus, als der große thrakische Naturgott seinen ekstatischen Siegeszug durch Attika antrat und zum Bringer der Weinrebe wurde, noch ehe das Drama sich bildete? Studniczka und Amelung [2])

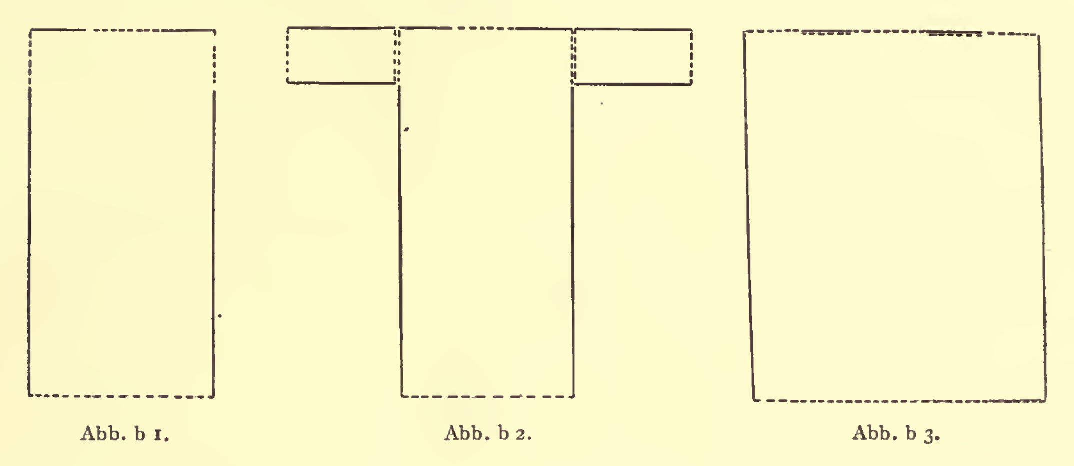


Abb. b 1. Abb. b 2. Abb. b 3.

haben sein Schema richtig gezeichnet und beschrieben. Zwei rechteckige lange und schmale Stücke Stoff von der Form Abb. b 1 werden aufeinandergelegt. Die oberen Ränder und die beiden Langseiten werden zusammengenäht; nur werden an dieser Art Sack in der Mitte der oberen Kanten eine Öffnung für den Kopf, im obersten Teil der Langseiten Öffnungen für die Arme ausgespart. Diese Öffnungen pflegt man mit einer Queder oder einer Borte einzufassen. Zuweilen ist die Borte um die Armlöcher so breit, daß eine Art enger Ärmel entsteht, z. B. auf Vasen des Amasis [3]). Auf noch älteren Denkmälern, wie dem Bronzerelief der Artemis als πότνια θηρῶν aus Olympia oder den Frauen (wohl Leto und Artemis) auf dem Rückenteil eines Pan-

[1]) Beispiele bei Abrahams a. a. O. 32. Die Replik aus Tralles: Brit. School Annual III, 1896—7, Pl. XII a.

[2]) Studniczka, Beiträge zur Geschichte der altgriechischen Tracht = Abh. des arch. epigr. Seminars in Wien, VI 1, S. 13, Fig. 7. Amelung, Gewandung der Griechen und Römer = Text zu Cybulski, Tabulae quibus antiquitates Graecae et Romanae illustrantur, Taf. XVI—XX, S. 14 Schema 2, S. 18 Schema 3 und S. 19 Schema 4; id. bei Pauly-Wissowa III s. v. χιτών Sp. 2317 f.

[3]) Wiener Vorlegeblätter 1889, Taf. III 2 und IV 1 und 4. Adamek, Vasen des Amasis Taf. I und II, Fig. 4—10 und 13.

zers in englischem Privatbesitz auf Zante [1]) reicht dieser enge Ärmel bis an den Ellbogen. Ganz lange enge Ärmel haben die ältesten Figuren, die man als sichere getreue Abbilder griechischer Menschen in griechischer Tracht ansehen darf, nämlich sowohl Männer wie Frauen auf der Kriegervase und die Krieger auf der stilistisch und zeitlich gleichstehenden bemalten Stele von Mykenae [2]). Überall liegen die Ärmel fest am Arm an. Es sind also Röhren, die in gleicher Weise hergestellt sind wie der Sack oder die Röhre, die den einfachen Chiton bildet, nämlich durch Zusammennähen der Langseiten zweier langer und schmaler Rechtecke. Diese kleinen Röhren werden an die aus dem Oberteil der Seitennähte ausgesparten Armlöcher der großen Röhre angenäht (vgl. Abb. b 2). Damit erhält man die einfachste Form des Ärmelhemdes, wie es noch heute in zurückgebliebenen Gegenden Rußlands, der Balkanländer usw. getragen wird. Niemals hat es anders zugeschnittene Ärmel im alten Griechenland gegeben. Es kann überhaupt nicht genug betont werden, daß alle griechischen Gewänder in der Grundform rechteckig sind, also die Form bewahren, die sie auf dem rechteckigen Webstuhl erhalten haben. Es sind z. B. weder die zierlichen Zickzackfalten der archaischen Kunst ausgeschnittene Säume [3]), noch ist die Chlamys der Jünglinge auf dem Parthenonfries und vielen rotfigurigen Vasen rund zugeschnitten [4]). Niemals sind die zahllosen längs des Oberarmes geknöpften oder genähten Ärmel, die wir seit den spätschwarzfigurigen Vasen und auf allen rotfigurigen finden, irgendwie zurechtgeschnitten. Sie entstehen vielmehr dadurch, daß der spätere ionische Chiton, den besonders die Frauen tragen, nicht mehr aus zwei schmalen, sondern aus zwei breiten Rechtecken zusammengesetzt ist. Die Armlöcher werden am äußeren Teil der oberen Ränder ausgespart (Abb. b 3). Sie sind selten eng, meistens mehr oder weniger weit, je nach der Breite der Rechtecke und je nachdem die oberen Säume nur auf den Schultern oder auch längs des Oberarmes auf eine kürzere oder weitere Strecke zusammengenäht oder geknöpft werden. Je nachdem entsteht auch ein längerer oder kürzerer Scheinärmel. Der Rand dieses Pseudoärmels ist nichts anderes als der obere Rand der weiten Röhre, die den Chiton bildet. Daher läuft auch so oft die gleiche Borte um Halsausschnitt, über die Schulter, längs des Oberarmes und um die Achsel herum [5]). Es leuchtet ohne weiteres ein, daß man an diesen weiten ionischen Chiton, der auch das Prachtgewand der peisistratischen Epoche bildete, nur schwer oder gar nicht enge Röhrenärmel ansetzen konnte. Daher konnte

[1]) Olympia, Ergebnisse der Ausgrabungen, Bd. IV. Bronzen S. 100 f., Nr. 696 und S. 154 ff., Taf. XXXVIII und LIX.

[2]) Furtwängler-Loeschcke, Mykenische Vasen Taf. 42—43. Perrot-Chipiez, Histoire de l'Art VI 935, Fig. 497. Ephemeris arch. 1896, 8 f., Pin. 1. — Die mykenische Ärmeltracht scheint sich auf Cypern gehalten zu haben. Vgl. z. B. den jagenden Mann auf der Elfenbeinbüchse: Murray, Excavations in Cyprus 12 ff., Pl. I. Man erkennt die Nähte längs beider Seiten der Arme.

[3]) Kalkmann, Arch. Jahrbuch XI, 1897, 22 ff., bes. 25 »mit ausgezacktem Rand«. Loewy, Griechische Plastik 14 »die ausgeschnittenen Gewandsäume«.

[4]) Amelung bei Pauly-Wissowa III s. v. χλαμύς 2343. Die Belege für die obigen Behauptungen werde ich in dem für die tabulae in usum scholarum ed. Lietzmann vorbereiteten Album »Griechische Gewandung« bringen.

[5]) Vgl. z. B. Kadmos und Thebe auf der rotfigurigen Hydria in Berlin (Furtwängler Nr. 2634) und das fliehende Mädchen auf der Talosvase (Furtwängler-Reichhold Taf. 38—39).

Aischylos sie nur mit dem alten engen Chiton verbinden, den die Männer in seiner Zeit, d. h. am Anfang des V. Jahrhunderts (Aischylos errang seinen ersten Sieg 484 v. Chr.) wohl noch fast durchweg trugen und der auch im Lauf des V. Jahrhunderts noch immer wieder für Männer vorkommt [1]). Die Wahl hätte um so näher gelegen, als offenbar dieser enge Chiton ursprünglich Ärmel gehabt hatte, die allmählich immer kürzer geworden waren. Aischylos fand aber die Kombination schon vor, denn sie hat sich, wie die Bonner Vase uns bewies, im Kult des Dionysos gehalten. Aus diesem also wird Aischylos sie entlehnt haben.

Damit kommen wir auf die Frage, warum wohl Dionysos gerade dieses altertümliche Gewand getragen hat. Unmodern gewordene Kleiderformen pflegen sich außer im Kult auch bei der Landbevölkerung zu halten. So sind die hessischen und ungarischen Bauerntrachten alte höfische Gewandformen. Die einzige Erwähnung von χειρῖδες bei Homer steht in der Odyssee XXIV 230. Laertes legt sie an, wenn er sich als Bauer anzieht, um sich gegen die Bienen zu schützen. Wir müssen sie uns wohl ähnlich als gesonderte Kleiderstücke denken wie auf zwei allerdings hellenistischen Denkmälern, einem Relief in Vila Albani [2]) und einem Wandbild in Casa di Adonide ferito zu Pompeji [3]). Auf attischen Grabreliefs des V. und IV. Jahrhunderts tragen Dienerinnen sehr häufig das Ärmelkleid [4]). Auch das wird als Barbarentracht erklärt. Könnte es aber nicht ebenso gut die Tracht der damals sonst in der Kunst kaum dargestellten niedrigen Landbevölkerung sein? Es gab ja auch zahlreiche griechische Sklaven. Auf hellenistischen Reliefs finden wir mehrfach Hirten neben ihren Herden und andere Landleute im Chiton mit langen engen Ärmeln [5]). Man könnte danach sogar fragen, ob nicht Paris und Anchises durch die Ärmeltracht ebenso als Hirten wie als Barbaren charakterisiert werden sollten. Daß der sogenannte Paris in der Galleria delle statue, den Furtwängler auf den Paris des Euphranor zurückführen wollte, ein angelnder Fischer ist, scheinen mir Reliefbilder auf Lampen [6]) zu erweisen. Mehrfach tragen Teilnehmerinnen an ländlichen Opfern, also wohl Bauernfrauen, das Ärmelkleid. Auf einem hellenistischen Relief in Villa Albani [7]) streut eine Frau mit einem Tuch auf dem Kopf und in vom Rumpf getrennten χειρῖδες mit der rechten Hand Weihrauch auf einen Altar, während sie in der erhobenen Linken eine Kanne und eine Schüssel mit Früchten trägt. Ein daneben sitzendes Mädchen bläst die Doppelflöte, ein stehendes schlägt

[1]) Vgl. z. B. die Dioskuren der Talosvase und den Epimetheus auf dem Vasenbild in Oxford mit der Geburt Pandoras: Journal of hell. studies XXI, 1901, 271 ff., Taf. I. Die Borte läuft nur über Hals und Schulter, nicht um den Arm.

[2]) Schreiber, Hellenistische Reliefbilder Taf. 66.

[3]) Helbig, Wandgemälde Nr. 1369.

[4]) Z. B. Conze, Att. Grabreliefs Nr. 79, 289, 306, 337, 410, 901. Grabstatuen trauernder Dienerinnen in Berlin: Furtwängler, Sammlung Sabouroff, Taf. XV—XVII. Von männlichen Dienern tragen nur alte Pädagogen und skythische Sklaven die wärmenden Röhrenärmel (für letztere vgl. Athen Nr. 823 und 825 vom Dipylon. Revue archéol. 1864, Pl. XII 1. Brueckner, Arch. Jahrb. X 1895, 210).

[5]) Schreiber, Hell. Rel. Taf. 9, 70, 81, 103 und 105.

[6]) Amelung, Skulpt. vat. Mus. II 422, Taf. 47, Galleria delle statue Nr. 255. Furtwängler, Meisterwerke 591 f., Anm. 5. Six, Arch. Jahrb. XXIV, 1909, 21 f. Bieber ib. XXV, 1910, 165. Helbig, Führer durch Rom3 Nr. 186. Siegfried Loeschcke, Lampen von Vindonissa (noch nicht erschienen).

[7]) Schreiber a. a. O. Taf. 66.

ein Tympanon. Andere Frauen im Ärmelkleid nehmen auf drei Stuckreliefs aus der Farnesina [1]) an Kulthandlungen teil, die sich offenbar auf Priap und Dionysos beziehen und in ländlichen Heiligtümern vor sich gehen. Auf dem Bild mit einem Opfer an Priap ist der Pfeiler, auf dem die Herme aufgestellt ist, mit Girlanden und Binden geschmückt. Er steht in ländlicher Umgebung, auf felsigem Boden, gegenüber einem Baum. Die Frau im Ärmelkleid streckt die Hand nach einer weiteren Girlande aus, die eben eine Gefährtin heranbringt. Sie selbst hält in der rechten Hand schon eine Tänie, auf der Linken die Opferschüssel mit Früchten, Pyramidenkuchen und einer herabhängenden Binde. Eine gleichartige ist um den Thyrsos gebunden, der zu ihren Füßen am Abhang lehnt. Auf einem zweiten Bild derselben Decke steht rechts eine schlanke bekränzte Stele auf zwei Stufen, davor ein offenbar aus einem Felsblock zurechtgehauener Altar. Gegenüber sitzt auf einem wohl auch aus dem Felsen geschnittenen Sitz eine Frau unter einem Baum, neben ihr steht eine Gefährtin. Sie blicken zu der Frau im Ärmelkleid neben dem Altar, die ihnen ein Votivbild in dreiteiligem Klapprahmen zeigt. Auf dem dritten Bilde, dessen oberer Teil zerstört ist, zieht eine Frau im Ärmelkleid das Tuch von einem λίκνον in den Händen einer ihr gegenüberstehenden Frau. Rechts sind eine dritte stehende Frau, eine vor einem Altar kniende Frau und in der Mitte ein Baum kenntlich. — Eine Bäuerin ist sicher die Frau im Ärmelchiton, vorn verknotetem Mantel und Haube, auf dem Fragment in Neapel, die einem (verlorenen) Mann, nach der großen Herde zu schließen doch wohl einem Schäfer, einen Dorn aus dem Fuß zieht [2]). Einen opfernden Jüngling im kurzen Ärmelkleid vor einem Tempel zeigt ein Relief in München [3]). Bauern bei der Weinlese im Ärmelkleid weisen die beiden Schmalseiten einer Aschenkiste im Lateran auf, woraus hervorgeht, daß auch bei der Landbevölkerung in Italien diese wärmende Tracht vorkam [4]). Sie ist viel älter als der aus Ionien eingeführte weite Chiton und hat sich wie anderes altes Kulturgut nur im Kult und in niedrigen Volksschichten gehalten.

Charlottenburg. Margarete Bieber.

[1]) Mau und Lessing, Röm. Haus in der Farnesina 104 und 209 = Mon. dell'Inst. Suppl. 1890—91, Taf. 34 unten links und oben rechts, Taf. 35 oben links. Helbig³ Nr. 1327, 1328, 1330. Die Figur mit Ärmeln auf Taf. 33 der Mon. unten Mitte (Helbig³ 1332) wird auf Helios gedeutet, vor dem Phaethon stehe, gefolgt von einem Begleiter. Letzterer, der Exomis und groben Mantel trägt, macht mir durchaus den Eindruck eines Bauern.

[2]) Schreiber a. a. O. Taf. 81; Wiener Brunnenreliefs Grimani 29 f. Fig. 12.

[3]) Schreiber a. a. O. Taf. 103.

[4]) Lateran Mus. Nr. 595. Benndorf und Schöne, Bildwerke im Lateran 196 Nr. 310, Taf. XIX, Fig. 4 und 5. Vgl. auch die Frau im Ärmelkleid auf der Sarkophagschmalseite in Villa Borghese (Mus. Nr. LXI).

# DER ALTE ATHENATEMPEL AUF DER BURG.

## I.

Der Streit um den alten Athenatempel kann nicht als abgeschlossen gelten. Während Wilhelm Dörpfeld und seine Anhänger alle Stellen, wo ein ἀρχαῖος νεὼς τῆς Ἀθηνᾶς oder τῆς Πολιάδος genannt wird, auf das von ihm entdeckte Hekatompedon beziehen, behaupten seine Gegner, u.a. Ad. Michaelis und E. Petersen, daß diese Namen das Erechtheion bezeichnen, das ja auch in der großen Bauinschrift (C. I. A. I 322) ὁ νεὼς ὁ ἐμ πόλει, ἐν ᾧ τὸ ἀρχαῖον ἄγαλμα genannt wird.

Ebenso gehen die Ansichten über den Fortbestand des Hekatompedon nach den Perserkriegen weit auseinander. Dörpfeld glaubt beweisen zu können, daß der Tempel noch zu Pausanias' Zeit und vielleicht bis in die byzantinische Zeit bestanden habe. Seine Gegner, welche die ganze Beschreibung des Pausanias (I, 26, 5—27,2) auf das Erechtheion beziehen, finden keinen Grund anzunehmen, daß der Tempel, von dem ja fast nur die Fundamente übrig sind, so lange gestanden habe. Einige von ihnen, wie J. G. Frazer (Journ. of Hell. Studies 1892/93 S. 153) leugnen überhaupt, daß das Hekatompedon nach den Perserkriegen wieder aufgebaut worden ist. Aber welcher Tempel ist dann im Jahre 406 abgebrannt bzw. vom Feuer angegriffen worden? Bei Xenophon (Hell. I, 6, 1) haben wir bekanntlich die Nachricht: ὁ παλαιὸς τῆς Ἀθηνᾶς νεὼς ἐν Ἀθήναις ἐνεπρήσθη. Das kann sich doch nicht wohl auf das Erechtheion beziehen. Ἀρχαῖος νεώς konnte dieser Tempel vielleicht genannt werden, insofern er an Stelle eines älteren Tempels gebaut war und uralte Heiligtümer barg; aber παλαιός konnte der nagelneue Bau unmöglich genannt werden. Aus diesem Grunde nimmt Ad. Michaelis (Jahrbuch 1902, S. 1—31) an, daß das Hekatompedon nach den Perserkriegen wieder aufgebaut wurde, daß es später, als das Erechtheion gebaut wurde, abgebrochen werden sollte, jedoch bis zum Jahre 406 stehen blieb, wo der Brand den Athenern die Mühe der Niederreißung ersparte. Nach Michaelis sollte also zu Ende des 5. Jahrhunderts ein Tempel auf der Burg ἀρχαῖος νεώς, ein anderer παλαιὸς νεώς geheißen haben — ein etwas sonderbarer Sprachgebrauch.

Überhaupt stößt — wie im Folgenden gezeigt werden soll — die Erechtheiontheorie auf ebenso große Schwierigkeiten wie die Dörpfeldsche. Wir müssen deshalb die Frage stellen, ob es nicht eine dritte Lösung gibt. Ich halte diese Frage für außerordentlich wichtig; denn auf ihrer richtigen Beantwortung ruht das Verständnis einer ganzen Reihe von Inschriften und Autorenstellen.

Gegen Dörpfelds Theorie sind von seinen Gegnern gewichtige Einwendungen erhoben worden. Die erste und nächstliegende ist diejenige, die sich jedermann bei Betrachtung der erhaltenen Baureste aufdrängt. Das Hekatompedon ist bis auf die Fundamente zerstört, und die Art und Weise, wie die Korenhalle über die Fundamente der Ringhalle hineingebaut ist, spricht nicht dafür, daß der Tempel gleichzeitig mit dem neuen Erechtheion gestanden hat. Dörpfeld meinte erst (A. M. XII S. 31), daß das Hekatompedon nach dem Perserbrande ohne Ringhalle wieder aufgebaut

worden sei. Später (A. M. XXII S. 166) hat er seine Ansicht dahin geändert, daß der Tempel nach dem Brande ganz wiederhergestellt wurde; später aber, als man das Erechtheion baute, sei die Ringhalle wieder abgebrochen worden; die alte Cella sollte nur noch so lange stehen bleiben, bis der neue Tempel fertig war. Trotzdem blieb aber der alte Tempel, obschon seiner schönsten Zierde beraubt, weiter stehen und wird nach Dörpfelds Ansicht noch von Pausanias (1, 26, 6—27, 2) beschrieben.

Dörpfeld behauptet ferner (A. M. XXII S. 172), daß das alte ξόανον, das hochheilige ἄγαλμα, immer im Hekatompedon stand und nie daraus entfernt wurde. Denn Strabon berichte (IX S. 396), daß die ewige Lampe im ἀρχαῖος νεώς war, und aus Pausanias wüßten wir, daß das Bild in demselben Raum wie die Lampe war. Nun wird zwar in der Bauinschrift das Erechtheion νεώς, ἐν ᾧ τὸ ἀρχαῖον ἄγαλμα genannt; hier müsse aber ein Zeitwort im Futur ergänzt werden(!). Man hatte zwar die Absicht, das Kultbild in den Neubau zu überführen, aber das sei nicht geschehen. Um diese Behauptung zu stützen, wird eine andere Stelle in derselben Inschrift angeführt, wo von dem Ἐλευσινιακὸς λίθος, πρὸς ᾧ τὰ ζῷα die Rede ist. Das beweist jedoch nicht viel. Denn in dem letzteren Fall war kein Mißverständnis möglich, wenn auch die Reliefs noch nicht angeheftet waren. Daß aber die Behörden zu derselben Zeit, wo das Kultbild im Hekatompedon war, das Erechtheion νεώς, ἐν ᾧ τὸ ἀρχαῖον ἄγαλμα genannt haben sollten, gehört zu den Behauptungen, die vielleicht dem annehmbar scheinen, der sich schon eine bestimmte Auffassung gebildet hat, aber sonst niemand überzeugt. Und wenn Dörpfeld meint, daß das Kultbild im Jahre 509 nicht im Erechtheion sein konnte, weil der Bau noch keine Decke, kein Gesimse und kein Dach hatte, geht er viel zu weit. Denn alle Steine, welche in der Inschrift als noch fehlend angeführt werden, gehören dem westlichen Ende der Südseite an (Caskey-Hill im Amer. Journ. of Arch. 1908, S. 184—97), und der östliche Teil konnte sehr wohl so weit fertig sein, daß das Kultbild da Platz fand.

Dörpfeld findet (A. M. XXII S. 174), daß seine Auffassung besser zu der Periegese des Pausanias stimme. In Wirklichkeit ist jedoch nicht viel gewonnen. Dörpfeld vermutet, wie auch sonst gewöhnlich angenommen wird, daß Pausanias die in der Korenhalle befindliche Treppe benutzt, um sich vom Erechtheion zurückzubegeben — nicht nach der »Poliascella«, sondern zur Ostfront des Hekatompedon, das ja nach Dörpfeld der Tempel der Ἀθηνᾶ Πολιάς ist. Von hier geht er wieder in das Pandroseion hinab, »wohl denselben Weg, auf dem der Hund bei Philochoros (Fragment 146) vom Poliastempel zum Pandroseion hinablief«. Der Unterschied besteht also nur darin, daß das Hekatompedon an der Stelle der »Poliascella« tritt. In beiden Fällen bleibt es aber gleich unbegreiflich, daß Pausanias auf seiner Wanderung vom Parthenon zum Erechtheion an dem Haupteingang des eigentlichen Athenaheiligtums vorbeigeht, ohne dasselbe mit einem Wort zu erwähnen, und erst später auf einem Umweg dahin zurückkehrt. Dieses Hin- und Herlaufen ist ganz zwecklos und mit einer vernünftigen Periegese unvereinbar. Das hat Dörpfeld auch selbst gefühlt und er hat deshalb in seiner zweiten Abhandlung über das Hekatompedon (A. M. XII S. 52—57) die Vermutung ausgesprochen, daß in einer größeren Lücke bei Pausanias (1, 24, 3) eine Beschreibung des Tempels gestanden habe. In den

späteren Abhandlungen scheint er jedoch auf diese Hypothese, die sogleich starken Widerspruch erfuhr (u. a. von Konrad Wernicke, A. M. XII S. 184—89), wenig Gewicht zu legen.

Den stärksten Beweis für den Fortbestand des Hekatompedon nach den Perserkriegen findet Dörpfeld in der häufigen Erwähnung eines als Schatzhaus dienenden Opisthodomos in Inschriften des 5. und 4. Jahrhunderts sowie auch bei den Schriftstellern. Hier wurde nicht nur das Vermögen der Stadtgöttin, sondern auch das der anderen Götter aufbewahrt und verwaltet (C. I. A. I 32). Da das Erechtheion, das keinen Opisthodom hat, nicht in Betracht kommen kann, konnte man hierunter früher nur den westlichen Raum des Parthenon verstehen. Wir wissen jetzt aber, daß dieser Raum offiziell Παρθενών hieß, wie zuerst von J. L. Ussing (De Parthenone eiusque partibus, Kopenhagen 1849) dargetan worden ist; und diese Benennung kommt in amtlichen Urkunden vor, welche gleichzeitig mit denen sind, welche den Opisthodom als Schatzkammer nennen. Die beiden Namen können deshalb nicht denselben Raum bezeichnen. Dazu kommt, daß die oben angeführte Inschrift die Vorschrift enthält, daß die Gelder Athenas ἐν τῷ ἐπὶ δεξιᾷ und die der anderen Götter ἐν τῷ ἐπ' ἀριστερᾷ verwaltet werden sollen, was nicht gut auf den Παρθενών passen kann. Dagegen könnten vielleicht die zwei kleinen Kammern im Hekatompedon gemeint sein, und Dörpfeld betrachtet deshalb 'Οπισθόδομος als eine gemeinschaftliche Benennung für diese Kammern (τὰ οἰκήματα, C. I. A. IV 1, 19) und den größeren westlichen Raum.

Es liegt hier für diejenigen, welche den Fortbestand eines alten Athenatempels leugnen, eine ernste Schwierigkeit vor, und einige von ihnen, z. B. Milchhöfer, Philologus 1894, S. 352, haben denn auch die Behauptung gewagt, daß der Opisthodom nicht das Hinterhaus eines Tempels, sondern ein besonderes Gebäude gewesen sei, ein Ausweg, der von F. Dümmler (Artikel »Athena« bei Pauly-Wissowa II S. 1954) mit Recht als ein verzweifelter bezeichnet wird.

Ad. Michaelis versteht (Jahrbuch 1902 S. 24—31) unter Opisthodom nicht den Παρθενών genannten Raum, sondern die davor liegende offene Hinterhalle, der ja selbstverständlich der Name Opisthodom zukommt. Er meint, daß die Schätze der Götter hier verwaltet wurden, während ὁ Παρθενών die eigentliche Schatzkammer war. Das ταμιεύειν der Inschrift C. I. A. I 32 (ταμιευόντων ἐμ πόλει ἐν τῷ 'Οπισθοδόμῳ τὰ τῶν θεῶν χρήματα) bezeichnet nämlich nach M. nur die Verwaltung, nicht die Verwahrung. Diese Unterscheidung kann jedoch nur gemacht werden, wenn man den Grammatikerzeugnissen jeden Wert abspricht. Denn von diesen wird der Opisthodom unzweifelhaft als Aufbewahrungsort bezeichnet, z. B. Schol. Aristoph. Plutos 1193 (θησαυροφυλάκιον), Schol. Demosth. 24, 136 (τὰ ἱερὰ χρήματα ... ἔκειτο ... ἐν τῷ καλουμένῳ 'Οπισθοδόμῳ).

E. Petersen meint im Gegenteil (Jahrbuch 1907 S. 8—18), ταμιεύειν bedeute sowohl »verwalten« als »verwahren«, und in der Inschrift C. I. A. I 32 sei unter Opisthodom der ganze westliche Teil des Parthenon zu verstehen. Das soll überhaupt die ältere und gewöhnliche Bedeutung sein; nur die Schatzmeister machen in ihrer Amtssprache eine Unterscheidung zwischen Παρθενών und 'Οπισθόδομος im engeren Sinne. Ich kann diesen Streit unerörtert lassen, da die Sache sich nach meiner Ansicht ganz anders verhält, wie wir später sehen werden.

Aber auch andere Schwierigkeiten treten denen entgegen, die im Erechtheion den alten Tempel finden wollen. Das gilt namentlich in bezug auf eine ungezwungene, sprachlich wie sachlich unangreifbare Interpretation der betreffenden Stelle unseres Periegeten. Man kann dem Pausanias viel Böses nachsagen, aber daß er die Beschreibung der heiligsten Stätte auf der Burg mit den faden Worten anfangen sollte: »Ἔστι δὲ καὶ οἴκημα Ἐρέχθειον καλούμενον, es gibt auch ein Gebäude — oder Raum —, das Erechtheion heißt«, das können wir kaum glauben. Und wenn man die darauf folgende Beschreibung des Erechtheion (I, 26, 5) allein auf den westlichen Teil des Gebäudes beziehen will, dann ist es nicht leicht, für alle die Sachen, die Pausanias hier gesehen hat, Platz zu finden. »Διπλοῦν γάρ ἐστι τὸ οἴκημα«, sagt Pausanias. Ja, doppelt könnte freilich der westliche Teil genannt werden, insofern er aus einem inneren Raum und einem vorgelagerten Korridor besteht; wenn aber der innere Raum für den Salzwasserbrunnen in Anspruch genommen wird, dann bleibt für die drei Altäre des Poseidon-Erechtheus, des Butes und des Hephaistos nur der Vorraum übrig, ein zwölf Fuß breiter Gang mit Türen an beiden Enden und auf beiden Seiten. Wir können getrost sagen, daß ein solches Heiligtum nie und nirgends existiert hat. Das Umgekehrte ist aber auch nicht möglich. Denn ein Brunnen mit Einfassung (προστόμιον) im Korridor würde diesen noch mehr versperren als die Altäre. Die Worte des Pausanias: »ὕδωρ ἐστὶν ἔνδον θαλάσσιον« müssen wohl auch so verstanden werden, daß der Salzwasserbrunnen in dem inneren Raum war (das προστομιαῖον der Bauinschrift). Michaelis glaubt freilich den Brunnen im Korridor anbringen zu müssen (Arx Ath. Tab. XXVI), und er behauptet sogar, daß er diese Belehrung Dörpfeld verdankt. Höchst merkwürdig! Denn Dörpfeld selbst hat mehrmals ausdrücklich den inneren Raum als προστομιαῖον bezeichnet (A. M. XXVIII, 468, XXIX, 103). Auch E. Petersen, der sonst in allen Hauptpunkten mit Michaelis übereinstimmt, spricht sich (Jahrbuch 1902, S. 62) entschieden gegen diese Auffassung aus.

Die sogenannte »Poliascella« kann aber besonders aus dem Grunde nicht als »alter Athenatempel« gelten, weil dieser nach dem Zeugnis des Pausanias (I, 27, 2) συνεχής mit dem Pandroseion war, an dessen Lage westlich vom Erechtheion niemand zweifelt. Die Vertreter der Erechtheiontheorie haben natürlich den Ausweg zu behaupten, daß es gleichgültig sei, ob Pausanias angebe, daß das Pandroseion mit dem Athenatempel oder mit dem Erechtheion συνεχής sei, da die beiden Namen nach ihrer Auffassung dasselbe Gebäude bezeichnen. Aber dieser Ausweg ist hier nicht besonders empfehlenswert; denn Pausanias, der selbst sagt, daß das Gebäude Erechtheion heißt, mußte doch eben hier, wo er von dem westlichen Teil spricht, diesen Namen gebrauchen. Von einer συνέχεια im eigentlichen Sinne kann hier überhaupt nicht die Rede sein, da das Erechtheion — abgesehen von der niedrigen schrägen Mauer bei der südwestlichen Ecke der Nordhalle — keine Spur von dem Anschluß eines anderen Gebäudes aufweist.

Dazu kommt endlich die schon früher erwähnte Schwierigkeit, daß, wenn die Ostcella den alten Athenatempel darstellen soll, es unverständlich bleibt, daß Pausanias nicht diesen Teil zuerst beschreibt, da doch sein Weg ihn gerade am Eingang desselben vorbeiführt. Diese Schwierigkeit besteht sowohl für Dörpfeld wie für seine

Gegner, und keiner von ihnen hat bis jetzt eine befriedigende Erklärung dieses merkwürdigen Umstandes geben können. Michaelis, der für die schwachen Punkte seiner Erechtheiontheorie ein scharfes Auge hat, glaubt eine Aushilfe gefunden zu haben, indem er annimmt, daß Pausanias durch die Korenhalle das Erechtheion betritt (Jahrbuch 1902 S. 16). Aber leider, seine Getreuen wollen ihm hier nicht folgen. E. Petersen hält an der alten Auffassung fest, wonach Pausanias den Eingang durch die Nordhalle benutzt. Wie sehr aber beide das Gezwungene ihrer Erklärung des Pausanias fühlen, das kann mit ein paar Zitaten gezeigt werden. »Es würde«, sagt Michaelis, »eine unnötige und unerklärliche Verwirrung abgeben, wenn Pausanias, wie Petersen will, am Athenatempel vorbei zur Nordhalle und dem Erechtheion gehen, dann den Athenatempel besuchen und endlich, sei es durch die Nordhalle, jedenfalls unter Wiederaufnahme seines ersten Weges zum Ölbaum hätte gehen wollen.« Darauf antwortet Petersen: »Nun besteht die gerügte Verwirrung oder Unordnung aber doch eigentlich darin, daß Pausanias, obgleich von Osten herkommend, nicht mit der Ostcella beginnt, sondern mit der westlichen, von dieser sich zur Polias im Osten wendet, um dann abermals nach der Westseite zurückzukehren. Dies Hin- und Herspringen zwischen Ost und West bleibt aber ganz dasselbe, mag man nun Pausanias durch die südliche Korenhalle oder durch die nördliche mit der schönen Tür eintreten lassen.« Ja, diese Art von Periegese ist wirklich, wie Petersen sagt, »befremdlich«, und die ganze Erechtheiontheorie hat hier ihre Achillesferse.

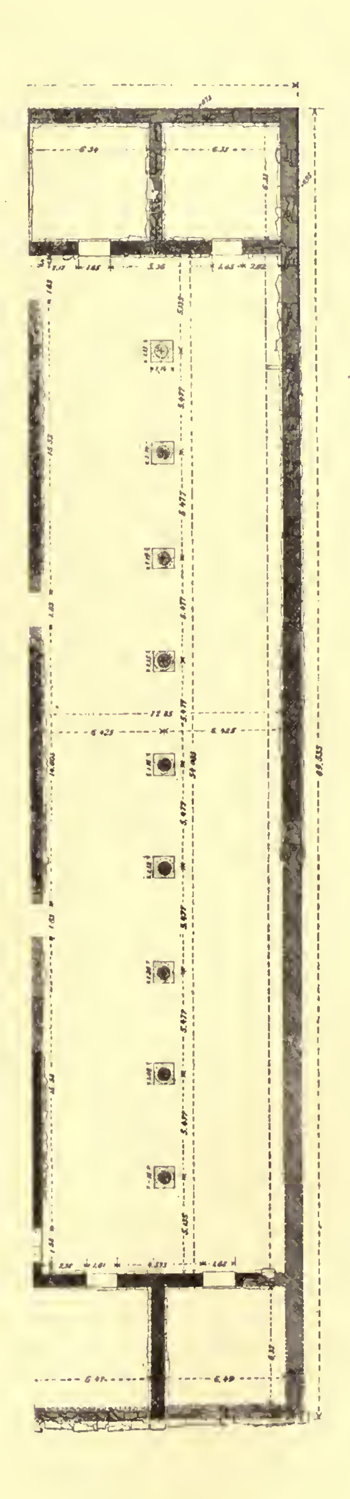
## II.

Wir haben gesehen, daß weder die Dörpfeldsche Theorie noch die ältere Auffassung mit der Überlieferung in Einklang zu bringen ist, und wir sind deshalb genötigt, eine andere Lösung zu suchen. Eine solche bietet sich auch, sobald wir klar ins Auge fassen, was das Hekatompedon eigentlich ist und in welchem Verhältnis es zu den ursprünglichen Heiligtümern der Burg stand. Das Hekatompedon kann, auch in seiner ersten Gestalt ohne Ringhalle, nicht älter sein als die erste Hälfte des sechsten Jahrhunderts, und es erhellt daraus — wie auch Michaelis hervorhebt (Arx Ath., Praefatio VII, Jahrbuch 1902 S. 6—11) —, daß wir neben dem Hekatompedon mit der Existenz des alten mit dem Heiligtum des Erechtheus nahe verbundenen Tempels zu rechnen haben, den ja schon Homer erwähnt. Es liegt nicht der geringste Grund vor anzunehmen, daß dieser Tempel nach der Aufführung des Hekatompedon verschwunden sei. Erstens liegt das Hekatompedon nicht auf dem Platze des alten Tempels; denn noch zu Pausanias' Zeiten ist der Poliastempel mit dem Pandroseion συνεχής, was nicht »in der Nähe gelegen«, sondern »zusammengebaut« bedeutet, und das kann von dem Hekatompedon unmöglich gesagt sein. Zweitens ist es etwas ganz Gewöhnliches, daß das alte Heiligtum bewahrt wird, wenn man einen neuen prächtigeren Tempel aufführt. Das Hekatompedon ist sozusagen ein der Stadtgöttin geweihtes Anathem, und wir können es sehr gut mit E. Petersen einen Vorläufer des Parthenon nennen. Das ist ja doch auch der Sinn der bekannten Hesychiosglosse: Ἑκατόμπεδος νεώς· ⟨ὁ⟩ ἐν τῇ Ἀκροπόλει

Παρθενὼν κατασκευασθεὶς ὑπὸ Ἀθηναίων μείζων τοῦ ἐμπρησθέντος ὑπὸ τῶν Περσῶν ποσὶ πεντήκοντα, daß der Parthenon, der ja selbst Ἑκατόμπεδος νεώς genannt wurde, an die Stelle des älteren Hekatompedon getreten sei. Dieses ist also nicht als ein Ersatz für den alten Tempel — den »Urtempel« — gebaut worden, und das Holzbild ist nicht dahin überführt worden. Das Hekatompedon hatte sein eigenes ἄγαλμα; auf Vasenbildern kommen bekanntlich zwei verschiedene Typen vor, ein Sitzbild und ein Standbild.

Das Holzbild hatten die Athener im Perserkrieg an Bord der Schiffe gebracht, und als die Gefahr vorüber war und sie in ihre Stadt zurückkehrten, war keine Aufgabe dringender als die, das Heiligtum, in dem das vom Himmel gefallene Bild von alters her verehrt wurde, wieder herzustellen. Nicht das Hekatompedon galt es wieder aufzubauen, sondern den Poliastempel und das damit verbundene Erechtheion. Ob man auch das Hekatompedon wieder aufgebaut hat, wissen wir nicht, und es kann für die Auffassung, welche hier vertreten wird, ziemlich gleichgültig sein. Aber wahrscheinlich finde ich es nicht. Wir können uns ungefähr denken, wie der Tempel nach dem Brande aussah. Die Säulen der Ringhalle standen zum größten Teil noch aufrecht, während der innere Bau, der aus geringerem Material bestanden hatte, gänzlich zerstört war. Man konnte deshalb einen Teil der Säulentrommeln und des Gebälks in die Kimonische Mauer verbauen, das übrige dagegen war nur als Schutt verwendbar. Die oben angeführte Hesychiosglosse wird ja auch am natürlichsten so verstanden, daß der Tempel nach der Zerstörung durch die Perser nicht mehr bestanden hat; und da wir nicht mit Dörpfeld die Inschriften und Autorenstellen, in denen ἀρχαῖος νεώς genannt wird, auf das Hekatompedon beziehen, so können wir mit Recht sagen, daß dieser Tempel nach den Perserkriegen nirgends genannt wird.

Wir kommen nun zu der Zeit, wo das heute noch zum Teil erhaltene Erechtheion als Ersatz für ein älteres Heiligtum gebaut wurde. Wir haben oben die Gründe angeführt, warum wir für die Ansicht eintreten müssen, daß die Beschreibung des Pausanias I 26,5 den ganzen Bau betrifft und nicht den westlichen Teil allein. Der neue Bau hat also nur das ältere Erechtheion ersetzen sollen, nicht zugleich den Poliastempel. Dieser Tempel wurde nicht erneuert, sondern in seiner ursprünglichen Gestalt erhalten, und die Beschreibung, welche wir bei Pausanias lesen (I 26,6—27,2), zeigt, daß der Tempel westlich vom Erechtheion lag. Nur so wird die ganze Periegese verständlich. Die Beschreibung des Erechtheion geht der des Poliastempels voran aus dem einfachen Grunde, weil Pausanias die Tempel in dieser Reihenfolge passiert. Auf seinem Weg vom Parthenon kommt er zuerst zum Erechtheion. Das Hekatompedon sieht er nicht; denn es war nicht mehr da. Vor der Ostfront des Erechtheion angelangt, geht er in die Ostcella hinein und sieht da die drei Altäre und viele Gemälde. Dann geht er (διπλοῦν γάρ ἐστι τὸ οἴκημα) durch die Nordhalle in den westlichen Teil des Gebäudes, wo er (ἔνδον) ein als Brunnen gefaßtes ὕδωρ θαλάσσιον findet. Nachdem er alles dies gesehen hat, geht er wieder durch die Nordhalle hinaus und findet nun unmittelbar westlich vom Erechtheion den alten Tempel und das Pandroseion. Indem er zur Beschreibung dieser heiligsten Stätte der Burg übergeht, hebt er feierlich an mit den Worten: »Der Athena geheiligt ist die Stadt





und das ganze Land zumal. Als das größte gemeinschaftliche Heiligtum wurde jedoch schon viele Jahre vor der Vereinigung der Demen das Bild der Athena auf der Burg gehalten; und die Sage geht, daß es vom Himmel gefallen sei.« Nachdem er dann die ewige Lampe, verschiedene Anathemata, den Ölbaum und das Pandroseion beschrieben hat, setzt er seine Wanderung weiter westlich fort und gelangt so zu den Propyläen zurück.

Mit gutem Grund kann man fragen, warum die Athener den Erechtheustempel erneuert haben und nicht zugleich den damit so eng verbundenen Athenatempel. Daß aber der ursprüngliche Plan auch eine Erneuerung des Poliastempels umfaßte, das hat Dörpfeld in seiner Abhandlung: »Der ursprüngliche Plan des Erechtheion« (A. M. XXIX, S. 101—107) überzeugend nachgewiesen. Der geniale Scharfblick des berühmten Architekten und Archäologen hat hier einen Fund gemacht, der für das richtige Verständnis der ganzen Frage von der größten Bedeutung ist. Die Darstellung Dörpfelds ist zwar mit Rücksicht auf seine nach unserer Ansicht verfehlte Hekatompedontheorie etwas zu künstlich geworden, aber in der Hauptsache wird er gewiß recht behalten. Das Vorspringen der Nordhalle über die Westwand des Tempels ist in der Geschichte der griechischen Architektur beispiellos, und die Westseite mit ihren drei Arten von Stützen in verschiedener Höhe und verschiedenen Abmessungen ist gewiß nicht ursprünglich vom Architekten so gedacht. Entscheidend ist aber »das Vorhandensein einer nordsüdlichen Achse, die durch die Mittellinie der Nordhalle, der großen Tür dieser Halle und der ihr gegenüberliegenden kleinen Tür der Korenhalle gegeben ist«. Das kann kein Zufall sein; und da diese Hauptachse in einem Abstand von genau 60 griechischen Fuß von der Säulenachse der östlichen Vorhalle liegt, so ist es wahrscheinlich, daß der geplante Westflügel dieselbe Länge, von der Hauptachse gerechnet, haben sollte. Das stimmt vorzüglich zu den Schlüssen, die wir oben aus der Beschreibung des Pausanias gezogen haben. Denn da, wo der nicht aufgeführte Teil des Gebäudes liegen sollte, eben dort suchen wir den echten »alten Tempel« und das damit verbundene Pandroseion. Damit soll nicht gesagt sein, daß man bei Untersuchung dieser Gegend etwas finden wird, das unsere Theorie direkt bestätigt. Unter den Mauerresten, welche hier zutage gefördert sind, hat man keine mit Sicherheit dem Pandroseion zuweisen können; und ebensowenig wird man wohl sichere Überreste des ἀρχαῖος νεώς nachweisen können. Diese alten Heiligtümer waren ja nicht aus dem unvergänglichen Material gebaut, das die Prachtbauten der perikleischen Zeit die wechselnden Schicksale der zweieinhalb Jahrtausende hat überleben lassen.

Als Anlaß zu dem Plan einer Erneuerung der uralten Heiligtümer der Burg müssen wir Baufälligkeit annehmen und dazu die Unscheinbarkeit der alten Tempel gegenüber den glänzenden Neubauten des Perikles. Als man nun — aus Gründen, welche nicht überliefert sind, aber in den Zeitverhältnissen hinlängliche Erklärung finden — die Erneuerung des Poliastempels aufgegeben hatte, mußte jedenfalls eine Reparatur vorgenommen werden. Wir können uns damit leicht erklären, daß das Holzbild im Jahre 409 im Erechtheion stand. Eine solche zeitweilige Aufbewahrung hat wohl den etwas gesuchten Ausdruck der großen Bauinschrift (νεὼς ἐν ᾧ τὸ ἀρχαῖον

ἄγαλμα) veranlaßt. Für das Kultbild war das Erechtheion der gegebene Aufbewahrungsort während einer Reparatur. Es kam ja dadurch gar nicht aus dem Bereich der Göttin. Die nahe Verbindung zwischen den beiden Heiligtümern, die schon im homerischen »κὰδ δ'ἐν 'Αθήνῃσ' εἶσε ἑῷ ἐνὶ πίονι νηῷ« seinen Ausdruck findet, wurde immer bewahrt. Wir haben deshalb gar keinen Grund, mit Dörpfeld zu leugnen, daß das Bild zu diesem Zeitpunkt im Erechtheion war. Der bestimmte Ausdruck der Bauinschrift läßt keinen Zweifel übrig. Aber ebenso sicher wissen wir, daß das Bild später wieder im ἀρχαῖος νεώς war. Denn da stand nach Strabon die ewige Lampe; und wo die Lampe stand, da war auch das Bild (Pausanias I 26, 6).

Wie der Poliastempel und das Pandroseion zueinander lagen, können wir nicht genau bestimmen. Nur soviel geht aus der Bauinschrift hervor (Col. II, 63, 69 und öfter), daß das Pandroseion unmittelbar westlich vom Erechtheion lag. Es war vermutlich nur eine kleine Kapelle, die sich auf den Tempelhof öffnete, wo der heilige Baum und der Altar des Zeus Herkeios stand. So erklärt sich auch, daß es bei Herodot (VIII, 55) heißt, daß der Baum im Erechtheion stand, während andere Quellen (Apollodor. III, 178, 14, 1, Philochoros Fragm. 146 bei Dionys. Halic. de Din. 3) angeben, daß er im Pandroseion war. Vielleicht erstreckte sich, wie Dörpfeld (A. M. XXIX S. 104) meint, das ältere Erechtheion etwas weiter westlich als das neue und der Name Pandroseion wurde später auf den Teil des alten Erechtheustempels, in dem der Ölbaum stand, ausgedehnt. Den Tempelhof erwähnt die leider sehr verstümmelte Inschrift C. I. A. IV 1, 1 C: [ἐν περιβ]όλο[ι τοῖ ὄπισθ]εν τõ τῆς 'Αθηναία[ς ἀρχαίο νε]ὸ ἐμ πόλει. (Die Ergänzung rührt von Kirchhoff und Dittenberger Syll 646, her.) Der Tempel der Athena lag wahrscheinlich westlich vom Tempelhof und hatte sicher auch seinen Eingang im Westen; denn wenn Herodot von τὸ μέγαρον τὸ πρὸς ἑσπέρην τετραμμένον spricht, kann kein anderer Tempel in Betracht kommen. Dörpfeld versteht darunter den westlichen Raum im Hekatompedon. Aber abgesehen davon, daß dieser Tempel nach unserer Ansicht zur Zeit Herodots nicht mehr stand, müssen wir bezweifeln, daß dieser Raum jemals μέγαρον genannt wurde. In der Hekatompedoninschrift (C. I. A. IV I, 19) werden die hinteren Räume τὰ οἰκήματα genannt; und Dörpfeld selbst will ja hier den Opisthodom finden.

Für uns ist natürlich der Opisthodom ein Teil des alten Tempels. Diese Lage der Schatzkammer ist ausdrücklich bezeugt Schol. Aristoph. Plut. 1193: ὀπίσω τοῦ νεὼ τῆς καλουμένης Πολιάδος 'Αθηνᾶς διπλοῦς τοῖχος, wo ich die Emendation οἶκος statt τοῖχος (Michaelis) für richtig halte, da ein geschlossener Raum unmöglich διπλοῦς τοῖχος genannt werden kann. Daß der Opisthodom zweiteilig war, geht auch aus der Inschrift C. I. A. I 32 hervor, wo verordnet wird, daß die Gelder Athenas ἐν τῷ ἐπὶ δεξιᾷ, die der anderen Götter ἐν τῷ ἐπ' ἀριστερᾷ (scil. οἰκήματι) verwaltet werden sollen [1]). Über die Bauweise des Tempels ist uns weiter nichts bekannt als das,

[1]) Auch die Stelle Aristides 27, 548 Dind., von welcher Michaelis sagt (Jahrbuch 1902 S. 30), daß sie verbietet, den Opisthodom überhaupt hier im Norden zu suchen, beweist eher das Gegenteil. Das Bedeutungsvolle des Traumes besteht eben darin, daß er etwas zu sehen glaubt, was in Wirklichkeit von dem angegebenen Ort unsichtbar aus ist. Er träumt: εἶναι μὲν 'Αθήνησιν

was Vitruv berichtet, nämlich daß die Cella doppelt so lang als breit war, oder vielmehr umgekehrt; denn der Tempel hatte die Eigentümlichkeit, daß »omnia, quae solent esse in frontibus, ad latera sunt translata«. Man hat diese Worte auf das Erechtheion beziehen wollen, aber mit Unrecht; denn vom Erechtheion, das gegen Osten eine gewöhnliche Tempelfront hat, kann man nicht sagen, daß alles, was sonst an der Giebelfront ist, auf die Langseiten übertragen sei.

Nachdem wir diese Auffassung von der Bedeutung des Namens ἀρχαῖος νεώς gewonnen haben, schwinden alle Schwierigkeiten. Wir brauchen nicht mit Dörpfeld anzunehmen, daß die Korenhalle das ganze Altertum hindurch von dem Hekatompedon verdeckt war; und nicht mit seinen Gegnern, daß ein ganz neuer Tempel ἀρχαῖος νεώς oder gar παλαιὸς νεώς genannt wurde. Endlich brauchen wir nicht bei Pausanias ein planloses Hin- und Herlaufen anzunehmen, sondern finden bei ihm eine wohlgeordnete Periegese. Der Poliastempel und das Erechtheion sind eng verbunden mit gemeinsamem Tempelhof, wie unsere Quellen es fordern, und doch hat das Erechtheion eine relative Selbständigkeit, wie sie auch für die ältere Zeit vor dem Neubau durch die Herodotstelle VIII, 55 bezeugt ist: »ἔστι ἐν τῇ ἀκροπόλι ταύτῃ Ἐρεχθέος τοῦ γηγενέος λεγομένου εἶναι νηός«. So hätte er nicht sagen können, wenn die beiden Tempel nur zwei aneinanderstoßende Zimmer desselben Gebäudes waren.

Die Ausdrücke ἀρχαῖος νεώς und παλαιὸς νεώς behalten somit ihre eigentliche und gewöhnliche Bedeutung, und diese Namen sollen weder auf das Hekatompedon noch auf Erechtheion bezogen werden. Der Brand von 406 (Xen. Hell. I, 6, 1) hat keines von diesen beiden betroffen, sondern den alten Tempel, und für diesen war auch der Zypressenbalken von Karpathos bestimmt (I. G. Ins. I 977). Auf unseren Tempel sind aber nicht nur alle Inschriften und Autorenstellen zu beziehen, an denen ἀρχαῖος νεώς genannt wird, sondern auch mit wenigen Ausnahmen alle Stellen, wo von ὁ νεὼς τῆς Ἀθηνᾶς, ὁ νεὼς τῆς Πολιάδος oder einfach ὁ νεώς auf der Burg die Rede ist.

Zum Schluß wollen wir auch dem Hund des Philochoros ein paar Worte widmen. Die Notiz, welche bei Dionys. Halic. de Din. 3 aufbewahrt ist, lautet: »κύων εἰς τὸν τῆς Πολιάδος νεὼν εἰσελθοῦσα καὶ δῦσα εἰς τὸ Πανδρόσειον ἐπὶ τὸν βωμὸν ἀναβᾶσα τοῦ Ἑρκείου Διὸς τὸν ὑπὸ τῇ ἐλαίᾳ κατέκειτο. Für das arme Tier bedeutet unsere Theorie eine wesentliche Erleichterung seiner Aufgabe. Es braucht nicht mehr von der »Poliascella« um das Erechtheion herum zum Pandroseion zu laufen oder von der Terrasse des Hekatompedon einen tiefen Sprung zu machen, sondern huscht durch eine Tür, die jemand hat offenstehen lassen, vom Poliastempel in das daran angebaute Pandroseion.

ἄρτι κατηρκώς, οἰκεῖν δὲ ἐξόπισθεν τῆς Ἀκροπόλεως ἐν οἰκίᾳ Θεοδότου τοῦ ἰατροῦ, εἶναι δὲ αὐτὴν πρώτην πρὸς ἥλιον ἀνίσχοντα· τοῦ δὲ νεὼ τῆς Ἀθηνᾶς ὁρᾶσθαι τὸν ὀπισθόδομον ἀπ' αὐτῆς, καὶ εἶναι πολὺ κατωτέρω τῆς ἀκροπόλεως τὴν οἰκίαν. Die fortlaufende indirekte Rede zeigt, daß alles Traum ist. Den Opisthodom von hier aus zu sehen, wäre unmöglich, und das Unmögliche wird besonders durch den letzten Satz (εἶναι πολὺ κατωτέρω τῆς ἀκροπόλεως τὴν οἰκίαν) hervorgehoben. Diese Worte hätten sonst gar keinen Sinn. In demselben Traum glaubt er in der Nähe des Lykeion einen schönen großen Tempel, »mindestens hundertfüßig (ἑκατόμπεδος)« zu sehen, und als er die Vorhalle betritt, sieht er, daß es der Tempel des Platon ist (!). Man wird doch wohl nicht dieses Traumbild für die archäologische Forschung verwerten.

Ich habe nicht nur gegen die ältere Auffassung, sondern auch gegen Dörpfelds Theorie Front machen müssen. Aber es drängt mich, auf die außerordentliche Bedeutung hinzuweisen, welche die Arbeiten und Untersuchungen Dörpfelds für die ganze Frage gehabt haben. Ihm verdanken wir das meiste, was nötig war, um zu einer richtigeren Auffassung zu gelangen. Mit seiner Entdeckung des ursprünglichen Plans des Erechtheion ist er der Lösung nahe gewesen. Daß er diese doch nicht gefunden hat, daran ist die Vorliebe schuld, die er für sein Hekatompedon hegt; und, wie Eugen Petersen schon 1887 gesagt hat, »wem möchte man eine gewisse Voreingenommenheit bei Beantwortung dieser Frage eher verzeihen als dem Entdecker des Tempels«.

Horsens (Dänemark). Fr. Weilbach.

---

# GRIECHISCHE BANKETTHÄUSER.

Bei Kriegsbeginn waren der erste und dritte Abschnitt der folgenden Studie, die durch Walter Müllers und meine argolischen Reisen veranlaßt wurde, im wesentlichen fertig. Während langer Verwundung konnte ich dann 1915 die wertvolle und inhaltreiche Abhandlung von F. Studniczka über das Symposion Ptolemaios' II. (Abh. d. Sächs. Ges. d. Wiss. XXX 2, 1914) vornehmen; so wuchs der Kern des zweiten Abschnittes hinzu. Den Abschluß ermöglichte erst ein längerer Urlaub im Herbst 1916, als schon mehrere Anzeigen des Studniczkaschen Buches vorlagen. Die meisten der beigegebenen Abbildungen zeichnete mir ein junger Schüler, stud. phil. Paul Weirich, dem ich auch hier für seinen Eifer und seine Sorgfalt herzlich danken möchte; als er ins Feld gerufen wurde, lieferte der bei einem Armee-Oberkommando tätige Architekt Friedrich Schlander einen noch fehlenden Plan (Abb. 1). Möge die Studie, wenn sie erscheint, den lieben Freund, der unsere argolischen Reisen veranlaßte und ermöglichte, heil und gesund finden und ihn in schwerer Zeit freundlich erinnern an gemeinsame glückliche Wanderjahre.

## I. Troizen.

Im Hippolytosheiligtum vor den Mauern Troizens hat Ph. Legrand ein um einen Hof gruppiertes Gebäude aufgedeckt, dessen Gesamtplan im BCH. XXVIII 1905, 295 skizziert wurde. Wozu es diente, hat erst Studniczka erkannt, wie Legrand im BCH. XXIX 1906, 52 mitteilte. Die große Symposionarbeit enthält jetzt eine ausführlichere, auch von einer Rekonstruktionsskizze (S. 146) begleitete Darlegung, die allein auf Legrands Zeichnungen und Mitteilungen beruht.

Der Grundriß des Hauptsaales ist noch immer nicht fachmännisch vermessen, daher muß man sich an die mangelhafte Tafel 13 des BCH. XXI 1897 halten. Bei unserem Besuch im November 1909 haben wir den Bau ziemlich eingehend betrachtet, aber leider keine Zeit gefunden, einen neuen Plan aufzunehmen, sondern

nur den Erhaltungszustand des großen Saales genau notiert und seine Rekonstruktion überlegt und skizziert. Was wir damals fanden, gibt der Plan in Abb. 1 an, für dessen genaue Verhältnisse ich nicht einstehen kann, da wir keine neuen Maße nahmen. Weggelassen sind hier alle Tische [1]); sie standen in der Regel vor jedem Bette und bestanden aus zwei plattenförmigen Pfeilern mit darübergelegten, jetzt nirgends mehr erhaltenen Deckplatten. Dagegen verzeichnet der Plan alle Betten, soweit sie durch die tragenden Pfeiler oder auch nur durch die zugehörigen Tische gesichert sind; wo ein Bett gewesen sein kann, ohne daß Reste erhalten blieben, wird das durch punktierte Linien angegeben.

Für das Verständnis des Gesamtplanes ist nun noch zu beachten, daß der Grieche beim Mahle stets auf dem linken Arm liegt, so daß man bei den vor einer Wand stehenden Betten genau das obere und das untere Ende bezeichnen kann. Der Tisch steht stets vor dem Oberteil des Bettes [2]). Wo aber zwei Betten rechtwinklig zusammenstoßen, müssen sich stets zwei Nachbarbetten mit einem einzigen Tisch begnügen.

Überblickt man nun den Gesamtgrundriß des Saales, so erkennt man rasch, daß die drei Innensäulen die Anordnung bestimmt haben. Sie zerlegen den Raum in vier parallele Streifen, und diese werden hufeisenförmig von den Betten umzogen. Innerhalb dieser Streifen sind aber noch Untergruppen gebildet, in deren Mitte große rechteckige Basen stehen, die wohl als Schenk- oder Serviertische zu erklären [3]) und im Plane mit römischen Buchstaben benannt sind. Die erste Gruppe wurde wegen des beschränkten Platzes zwischen den Türen in zwei Hälften zerlegt, Bett 1—4 und 5—8 umgeben die kleinen Schenktische I A und I B. Der Saalstreifen am weitesten rechts enthält 16 Betten um die Untersätze VI und VII. Diese Beobachtungen ermutigen zu der Frage, ob nicht auch weiterhin Reihen von je acht Betten bestehen. In der Gruppe V gibt Studniczka neun Betten, Legrand sogar vermutungsweise noch einen weiteren Tisch (neben 33), aber weder von diesem noch von 38a ist nach meinen Notizen etwas vorhanden. Auch Gruppe IV besteht nach Legrand und Studniczka aus neun Betten, aber 26a ist lediglich ergänzt. Am schwierigsten sind die Gruppen II und III zu beurteilen. Hier war zunächst festzustellen, daß Legrand auf der linken Schmalwand ein Bett zuviel ergänzt hat; nach den Resten waren es nicht mehr als auf der anderen Schmalwand. Völlig gesichert oder sicher zu ergänzen sind an diesem Saalstreifen die Betten 10—18 und 20—24, also im ganzen 14. Drei weitere sind möglich: 9, 19 und 24a, unter denen man zwei auswählen mag

1) Warum Legrand (BCH XXIX 1906, 54) von marchepieds und noch Studniczka von Aufsteigschemeln (S. 130) oder Fußbänken (S. 148, 151, 177) reden, weiß ich nicht; es sind lediglich Tische.

2) Mit Unrecht versichert Legrand BCH. XXIX 1906, 55: en avant du milieu de l'espace; die Verschiebung nach dem Oberteil der Betten ist ganz deutlich.

3) Sie müssen groß sein, weil sie die Kratere und vor der Verteilung wohl auch das Essen aufnahmen (gegen Legrand BCH. XXIX 1906, 56 Anm. 1). Vgl. Studniczka 152, der sich dort auch vergebens mit der Einteilung der Gruppen (οἶκοι) abmüht.

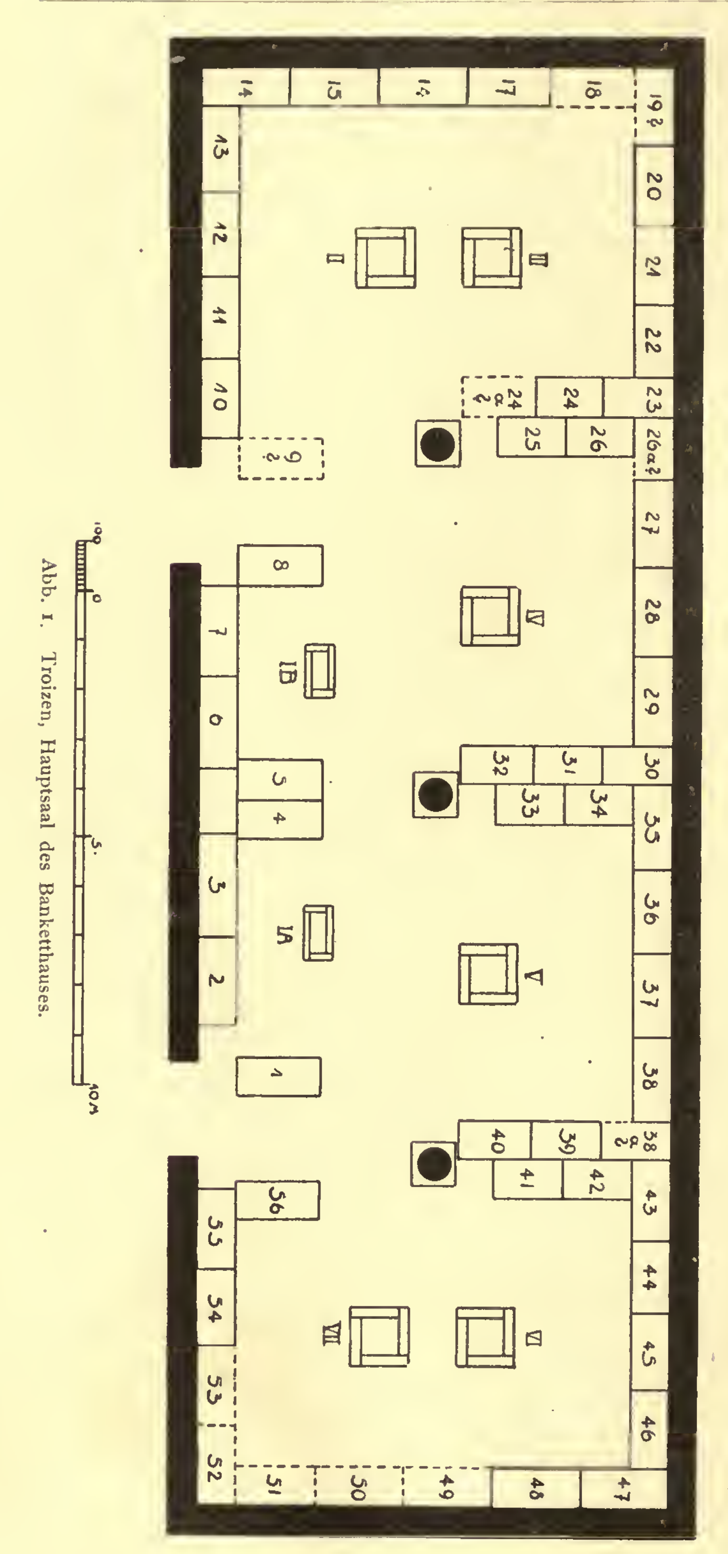



Abb. 1. Troizen, Hauptsaal des Banketthauses.

Jedenfalls erlaubt auch hier der Befund die Annahme, daß jede Gruppe aus acht Betten bestand, so daß also der ganze Saal 56 Betten enthielt [1]).

[1]) Studniczka S. 151 zählt merkwürdigerweise diejenigen Betten, die keinen eigenen Tisch (»Fußbank«) haben, nicht mit und bezeichnet sie als Reserveplätze (weshalb er auch einen οἶκος πεντηκοντάκλινος erkennt). Daher mußten wir eine neue Numerierung durchführen. Im einzelnen bemerke ich noch über den Erhaltungszustand folgendes. 1—8 sind gesichert. 9 ohne Spur. 10—15 gesichert (von 14 ist der bei Legrand fehlende untere Bettträger vorhanden, den Studniczka richtig ergänzte). Von 16 und 17 sind die Bettträger verloren, aber bei 16 beide Tischbeine erhalten, bei 17 der untere. 18 und 19 ganz ergänzt, von 20 und 21 stehen nur die Tischbeine, 22 und 23 sind vorhanden, von dem ihnen gemeinsamen Tisch steht der obere Fuß. 24 ist sicher, von 24 a fehlt jede Spur (Studniczka Nr. 15). 25 ist durch den oberen Tischfuß gesichert, 26 auch sonst. Bei 26 a keine Spur (ergänzt von Legrand und Studniczka). 27—38 sind vorhanden; von 38 a habe ich nichts gesehen, aber Legrand notiert hier den unteren Bettträger. 39—47 gesichert. Von 48 nur der untere Tischträger erhalten. 49—53 ganz verloren, 54—56 gesichert. Wir fanden eine Anzahl von Trägern herausgerissen und entfernt, die aber an den Löchern im Boden noch zu konstatieren waren; meine ganze Liste mitzuteilen, ist wohl unnötig.

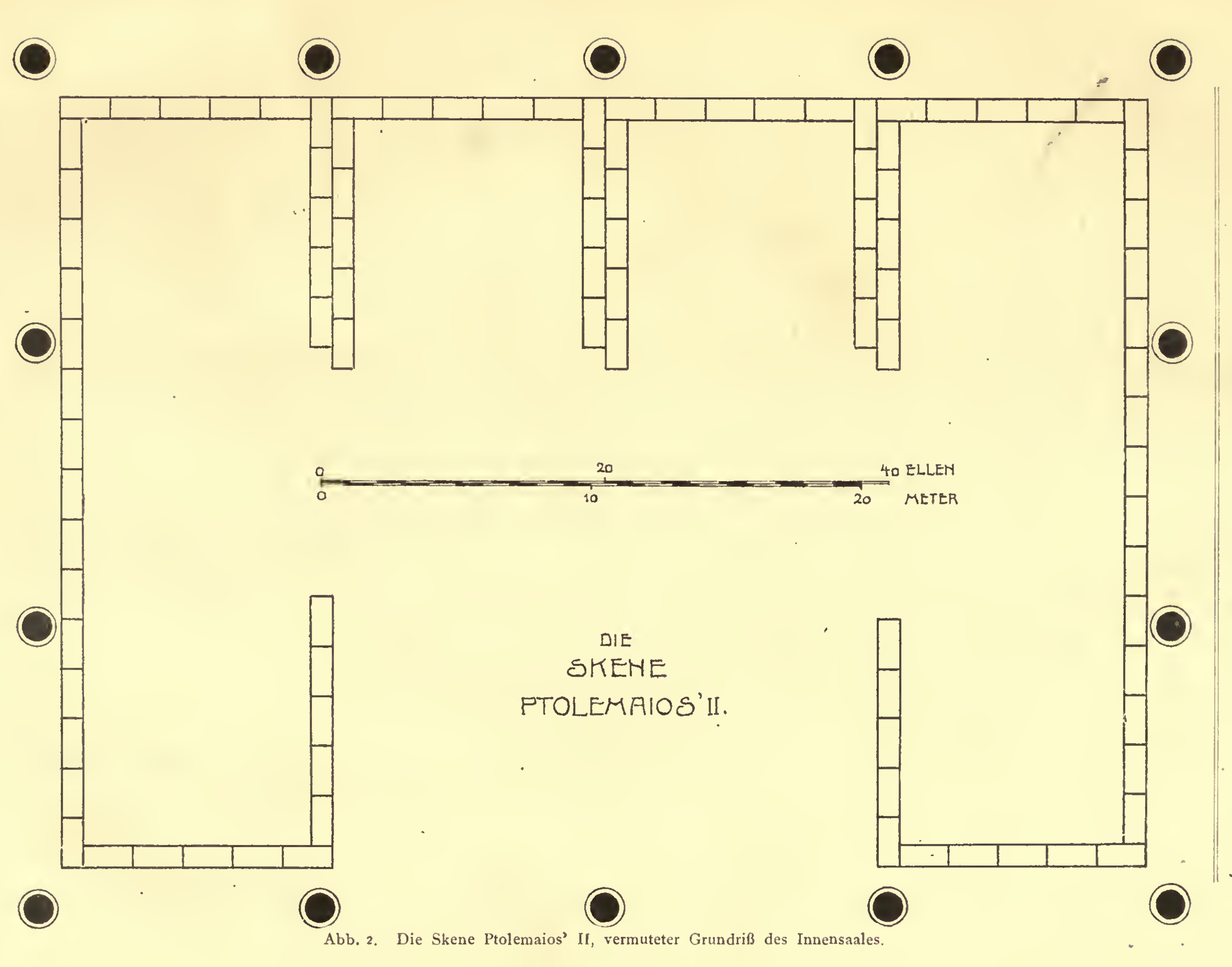



Abb. 2. Die Skene Ptolemaios' II, vermuteter Grundriß des Innensaales.

Nach dem allgemeinen Eindruck ist das Bankethaus im III. oder II. vorchristlichen Jahrhundert gebaut worden. Die Inschriften auf den Schwellen (IG IV 826—834), die wir nicht gesehen haben, passen zu diesem Ansatz, ebenso wie das zuletzt von Studniczka (S. 148) erwähnte dorische Kapitell, das Müller photographiert hat. Vermutlich ist der große Saal erst entstanden[1]), nachdem der frühe Hellenismus die riesigen Räume errichtet hatte, die wir am besten aus der Beschreibung des Kallixeinos kennen lernen; alexandrinischer Einfluß ist bei der Nachbarstadt von Methana-Arsinoe[2]) leicht erklärlich.

## II. Alexandreia.

Die Skene, die Philadelphos im Jahre 274 in Alexandreia errichten ließ und die wir nur durch die Beschreibung des Kallixeinos (Athen. V 196a—197c) kennen, hat F. Studniczka in seiner umfangreichen Monographie grundlegend behandelt und zu rekonstruieren versucht[3]). Wir beschäftigen uns von neuem mit dem innersten Teil jener Skene, dem eigentlichen Bankettsaal. τὸ μὲν οὖν μέγεθος αὐτῆς ἑκατὸν τριάκοντα κλίνας ἐπιδεχόμενον κύκλωι, διασκευὴν δ' εἶχε τοιαύτην. κίονες διεστάθησαν ξύλινοι, πέντε μὲν κατὰ πλευρὰν ἑκάστην τοῦ μήκους πεντηκονταπήχεις πρὸς ὕψος, ἑνὶ δὲ ἐλάττους κατὰ πλάτος (196 b). ἔκειντο δὲ κλῖναι χρυσαῖ σφιγγόποδες ἐν ταῖς τρισὶ (überliefert δυσὶ) πλευραῖς ἑκατόν, ἡ γὰρ κατὰ πρόσωπον ὄψις ἀφεῖτ' ἀναπεπταμένη (197 a). Das ist alles, was uns hier angeht.

Der Saal wird auf den Langseiten von fünf, auf den Schmalseiten von vier riesigen Säulen umgeben, deren Abstand voneinander nicht angegeben wird. Studniczka (S. 44—47) versucht ihn nach der überlieferten, aber vermutlich übertriebenen Höhe von 50 Ellen zu bestimmen und kommt zu der Annahme von 20—21 Ellen oder 10,5—11,025 Metern[4]). Er entscheidet sich mit Rücksicht auf die im Inneren stehenden Betten für das größere Maß; wir werden später das kleinere als ausreichend erkennen, über das auch aus technischen Gründen nicht gut hinausgegangen werden kann (Fiechter 435).

Die Betten verteilten sich auf drei Seiten des Inneren, die vierte blieb frei. Der Text ist hier teils verdorben, teils mißverstanden und deshalb geändert worden; Studniczka (S. 153—157) hat alles in Ordnung gebracht[5]). Mit 100 Betten wurden

[1]) Daß er gleich von vorneherein als Bankettsaal gedacht war, ergibt sich mit Sicherheit aus der Anordnung der Türen: die linke mußte wegen der Grundrißbildung um eine Bettbreite weiter einwärts angebracht werden als die rechte.

[2]) Fränkel zu IG. IV 854; Svoronos, Journ. intern. num. VII 1904, 397; Beloch, Griech. Gesch. III 2, 283.

[3]) Es liegen mir vor die Rezensionen von A. v. Behr (Berl. Philol. Woch. 1915, 1119—1132), E. Fiechter (Woch. f. kl. Philol. 1915, 433—439), C. Watzinger (Lit. Centralblatt 1915, 1149—1151), O. Rubensohn (Gött. Gel. Anz. 1915, 610—626) und A. v. Salis (Deutsche Lit.-Zeitung 1916 876—879). Auf die im folgenden zu behandelnden Fragen gehen sie außer Fiechter wenig ein. »Es sei mit Nachdruck betont, daß Studniczkas Konstruktion der schärfsten Kritik standhält, soweit der Text eine Erläuterung überhaupt ermöglicht« (v. Salis).

[4]) Ebenso wie er lege ich die ägyptische Elle von 52,5 cm zugrunde, obwohl nach Rubensohn (615, 1) auch schon die ptolemäische von 46,2 cm in Betracht kommt.

[5]) Trotz Fiechter 439 und Rubensohn 626.

drei Seiten des Saales bestellt; wäre der ganze zur Verfügung stehende Raum ausgenutzt worden, so hätte er noch 30 weitere Betten aufnehmen können. Wir müssen also schließen, daß die Vorderseite für 30 Betten Platz bot.

Wie ist diese Anordnung zu erklären? Was Studniczka (S. 155, vgl. 160) andeutet, kann unmöglich genügen: die Eingangsseite wäre ungeschützt, nicht von Vorhängen und Hallen umgeben, und da das Fest, für das der Bau errichtet wurde, mitten im Winter stattfand, sei der am meisten ausgesetzte Teil freigeblieben. Das ist deutsch, aber nicht griechisch oder ägyptisch gedacht. Mit mehr Recht kann man das Gegenteil schließen: der antike Mensch drängt sich im Winter, der in Ägypten sogar die bevorzugte Jahreszeit ist, nach der Sonne, die er im Sommer flieht. Und nun betrachte man noch im einzelnen die vorgeschlagene Anordnung: Fiechter 439 betont ganz mit Recht, daß die Textworte κλίνας ἐπιδεχόμενον κύκλωι nicht recht stimmen wollen, Studniczka lasse die Mitte zu wenig frei, als daß die Vorstellung von »ringsherum« entstehen könnte.

Man sieht, wir rühren hier an eine empfindliche Stelle der neuen Rekonstruktion. Wie war der ganze Bau orientiert? Lag der Eingang auf einer Langseite oder einer Schmalseite? Studniczka hat sich in seiner Schrift ohne weitere Begründung für das letztere entschieden, mir aber später (am 11. Februar 1915) brieflich seine Gründe mitgeteilt und auch erlaubt, hier davon Gebrauch zu machen. Er beruft sich vor allem darauf, daß es keine umsäulten Säle gäbe, die quergestellt seien. »Nicht nur die etwas älteren Tempel und die jüngeren pompejanischen Oeken, die zugleich für Vitruv maßgebend sind, zeigen die Längsrichtung; diese muß auch für die größeren Säulensäle des Nilschiffes angenommen werden, weil die Querstellung schon nach den Hauptmaßen des Fahrzeuges unmöglich ist. Die wirklichen querstehenden Syssitien sind nicht umsäult. Auch stehen sie (wie das Zelt nicht tut) im Zusammenhang von Hausbauten, einseitig auf Höfe geöffnet, woher sie wohl auch zum guten Teil ihr Licht durch die Türen bekamen. Kurz: es sind keine Analogien zum Zeltbau.«

Dagegen ist folgendes zu bemerken. Zunächst ist die große Skene kein οἶκος, sondern eine Summe von οἶκοι. Die letzteren haben allerdings oft mehr Tiefen- als Breitenausdehnung. Hier aber kommt es darauf an, in welcher Weise eine Reihe von οἶκοι vereinigt wurde. Der Erbauer des Nilschiffes konnte natürlich die einzelnen οἶκοι nur hintereinander aufreihen, aber wo der Architekt wie in Troizen und, wie wir sehen werden, in Argos und Epidauros freie Hand hatte, verfuhr er anders. Auch darf kein entscheidendes Gewicht darauf gelegt werden, daß wir es mit einem Säulensaal zu tun haben, denn die Mehrzahl der Rezensionen bemerkt ganz mit Recht, daß die Säulenzwischenräume durch Vorhänge geschlossen waren [1]), also wie feste Wände wirkten. Nun wissen wir allerdings nicht, wie der περίβολος, innerhalb dessen unsere Skene stand, die Orientierung beeinflußt hat. Aber gerade weil wir das nicht wissen, müssen wir uns an die nächstliegenden Analogien halten. Und da beobachten wir einerseits, daß die aus einer Summe von οἶκοι bestehenden großräumigen Sys-

[1]) So interpretieren Fiechter 436 und Watzinger 1150; vgl. auch v. Salis 878 und v. Behr 1130.

sitien das breite Format bevorzugten und daß ferner auch die Skenen κατ' ἐξοχήν, nämlich die des Theaters [1]), ausnahmslos quergestellt wurden und den Zuschauern ihre κατὰ πρόσωπον ὄψις als Breitseite zuwendeten. So sprechen schon die allgemeinen Vergleichungen gegen Studniczkas Grundplan.

Überlegen wir nun einmal die andere, auch schon von Fiechter (436) in Betracht gezogene Anordnung, auf die uns die Analogien führten. War der Saal auf einer Langseite geöffnet, so müssen um der Symmetrie willen entweder zwei oder vier Interkolumnien offen geblieben sein. Hat man dies einmal gefunden, so kommt man überraschend schnell weiter. Auf den drei übrigen Seiten sind 100 Betten anzuordnen, 30 weitere hätten unter Umständen an der Eingangswand Platz gefunden. Nicht der Witterung wegen fielen sie hier vorne aus (auf die nimmt das ganze prächtige Zelt wahrhaftig keine Rücksicht), aber der Eingang mußte eben als solcher freibleiben. Nun prüfe man weiter die beiden Möglichkeiten: Hätten alle vier Interkolumnien den Durchgang gebildet, so konnte das ganze vordere Drittel des Saales nicht benutzt werden. Da wäre es nun sehr unwahrscheinlich, wenn die beiden anderen Drittel ringsum (κύκλῳ) 100, jenes vordere aber nur 30 Betten zugelassen hätten. Das gibt die Entscheidung für den anderen Weg: nur zwei Zwischenräume der Vorderseite können frei geblieben sein, jeder hätte also 15 Betten gefaßt. Nun braucht man nur den Grundriß von Troizen dem anderen Breitenverhältnis entsprechend abzuändern. Legt man vor jedes Interkolumnium der Langseiten je 15 Betten, verteilt auf drei Quadratseiten, so sind bereits 120 untergebracht; die beiden allein noch freibleibenden mittleren Interkolumnien der Schmalseiten wurden dann durch je fünf weitere Betten ausgefüllt. Die Übereinstimmung des Grundrisses von Troizen (Abb. 1) mit unserer Rekonstruktion (Abb. 2) ist so schlagend, daß wir uns weitere Worte zu ihrer Empfehlung sparen können.

Offenbar hat der alexandrinische Architekt den Säulenabstand so bemessen, daß je fünf Betten Platz fanden. Wir gewinnen also nun die Unterlage für eine neue Berechnung dieses wichtigen, in der Beschreibung fehlenden Grundmaßes. Zuvor aber müssen wir wissen, wie groß die Betten waren. Studniczka (S. 123) setzt ihre Länge zu vier Ellen (2,1 m) und die Breite zu zwei Ellen (1,05 m). Beides scheint mir etwas zu hoch. Wir dürfen schwerlich Einzelbetten aus Gräbern und Privathäusern zugrunde legen, sondern nur die großen öffentlichen Bankettsäle, mit denen wir uns in dieser Arbeit beschäftigen [2]). Danach haben wir ein Maß von 185 × 80 cm gewählt und auf unserem Plane (Abb. 2) zunächst nur die Betten aufgetragen, ganz gleichmäßig und eins wie das andere. In Wirklichkeit können diese ja wie in den verglichenen Häusern unregelmäßiger, vielleicht auch (da jedes einzeln gearbeitet war) lockerer gestanden haben, aber der alte Architekt, dem ja natürlich die genaue Anzahl der unterzubringenden Menschen angegeben wurde, wird für seinen Plan

[1]) Auf die Paraskenien-Bühne verweist schon Studniczka 82; andere Beziehungen zum Theater bei Fiechter 437.

[2]) Länge: in Troizen 1,53—2,03 m (Studniczka S. 150); in Argos 1,48—1,70 m (unten S. 127 Anm. 2). Breite: in Troizen 0,82 m; in Argos 0,73—0,75 m. Zu bedenken ist auch, daß Troizen zeitlich nähersteht.

nicht anders verfahren sein wie wir [1]). Zuletzt haben wir die Säulen ringsherum gezeichnet (mit einem Durchmesser von zwei Ellen) und fanden so einen Abstand von 20 Ellen, was zu Studniczkas Berechnungen aufs beste paßt und sicherlich eine solidere Unterlage hat [2]).

Nur einen scheinbaren Nachteil hat unsere Rekonstruktion vor der von Studniczka, den er selbst in dem schon genannten Briefe hervorhob, nachdem ich ihm eine kleine, mit der hier veröffentlichten identische Grundrißskizze, fast ohne nähere Begründung, mitgeteilt hatte. Bei seiner Anordnung ergebe sich ungesucht ein Platz für den König, nämlich in dem mittleren Hufeisen der Rückseite (vgl. Abb. 159), während mein Plan zwei gleichwertige, den Eingängen gegenüberliegende Klinengruppen ergeben hat. Da ist nun zunächst zu sagen, daß die antike Beschreibung es doch sicher hervorgehoben hätte, wenn der Platz des Königs besonders ausgezeichnet war, und daß es »unzulässig scheint, die naheliegende Parallele mit den absolutistischen Höfen der Neuzeit zu ziehen« [3]). Wer sich aber dabei nicht beruhigen will, sei daran erinnert, daß Ägypten im Jahre 274 zwei Souveräne besaß, und nach allem, was wir von der Königsschwester Arsinoe wissen, wäre ihre Anwesenheit bei dem großen dionysischen Prunkbankett durchaus nicht verwunderlich. »Arsinoe hat als Reiterin noch ebenso geglänzt wie einst eine Halbschwester Alexanders; wir hören auch, daß sie bei einem Festmahl erschien.« Die θεὰ Φιλάδελφος mag also mit ihrer Umgebung in dem einen, der König in dem anderen der bezeichneten Vierecke teilgenommen haben.

## III. Argos.

Im Heraion deckten die Amerikaner 1893 und 1894 eine von ihnen als »West-Building« bezeichnete Hofanlage auf, die 1902 in Waldsteins Argive Heraeum I 131—134 Pl. 24—26 von dem Architekten E. L. Tilton publiziert wurde. Die Ausgrabungsleiter schwankten anfangs, ob es als »gymnasium, treasury or combination of buildings« aufzufassen sei (Arg. Her. I 78); aber Tilton glaubte später ein Krankenhaus [4]) vor sich zu haben, weil er in zwei Räumen richtig Betten beobachtet hatte. Wäre ihm das Troizenische Haus mit Studniczkas Erklärung bereits bekannt gewesen, er würde zweifellos dieselbe Deutung gefunden haben, die ich bereits 1911

[1]) Vielleicht hat er auch wie Studniczka bei der ersten Berechnung das Bett zu vier Ellen gerechnet und daraus die Interkolumnien zu 4 × 5 Ellen angesetzt. Aber dann mußten die tatsächlichen Maße der Betten wegen der Ecken, wo je zwei zusammenstoßen, verkleinert werden. Daß die Anordnung lockerer war als in unserer Zeichnung, ergibt sich auch wohl daraus, weil vor jedem Bett, also auch an den Ecken, zwei Dreifüße standen (197 b). In Troizen und Argos begnügten sich an diesen Stellen je zwei Nachbarn mit einem gemeinsamen Tisch.

[2]) Zu der überlieferten Säulenhöhe vgl. Fiechter 435, Rubensohn 615, v. Salis 878, auch etwa Beloch, Griech. Geschichte III 1, 354 Anm. 4 u. a.

[3]) Die beiden im Text ausgeschriebenen Sätze bei Wilamowitz in dem Abschnitt über hellenistische Königshöfe (Kultur und Gesellschaft der Griechen S. 190). »Es gab damals in Alexandreia weniger Hofetikette als in Guastalla oder Baireuth« (Berl. Sitz.-Ber. 1912, 532).

[4]) S. 132: a hospital especially for women, which would be a natural accessory to the Heraeum, whose goddess was the special patroness of births and marriages.

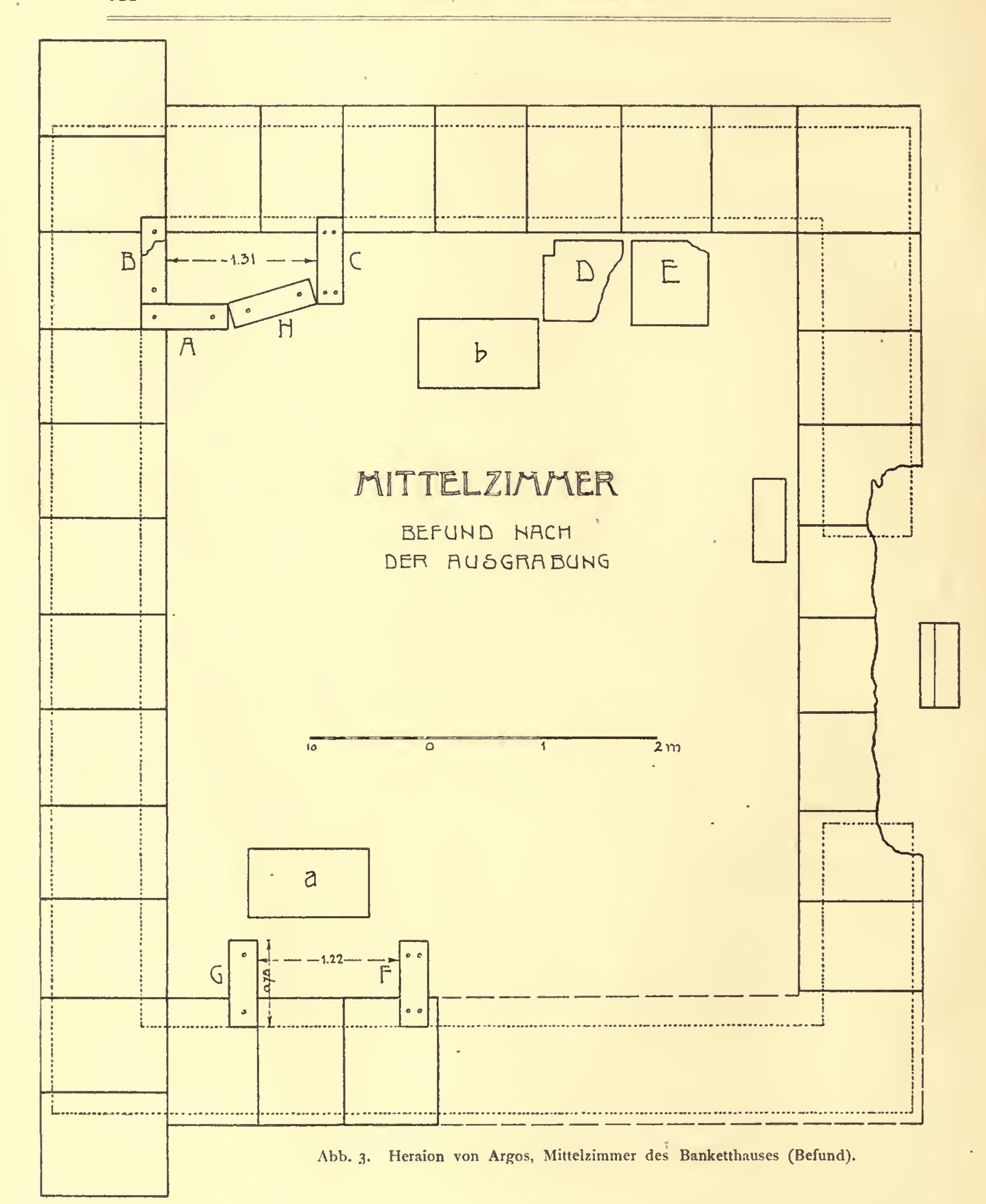



Abb. 3. Heraion von Argos, Mittelzimmer des Bankethauses (Befund).

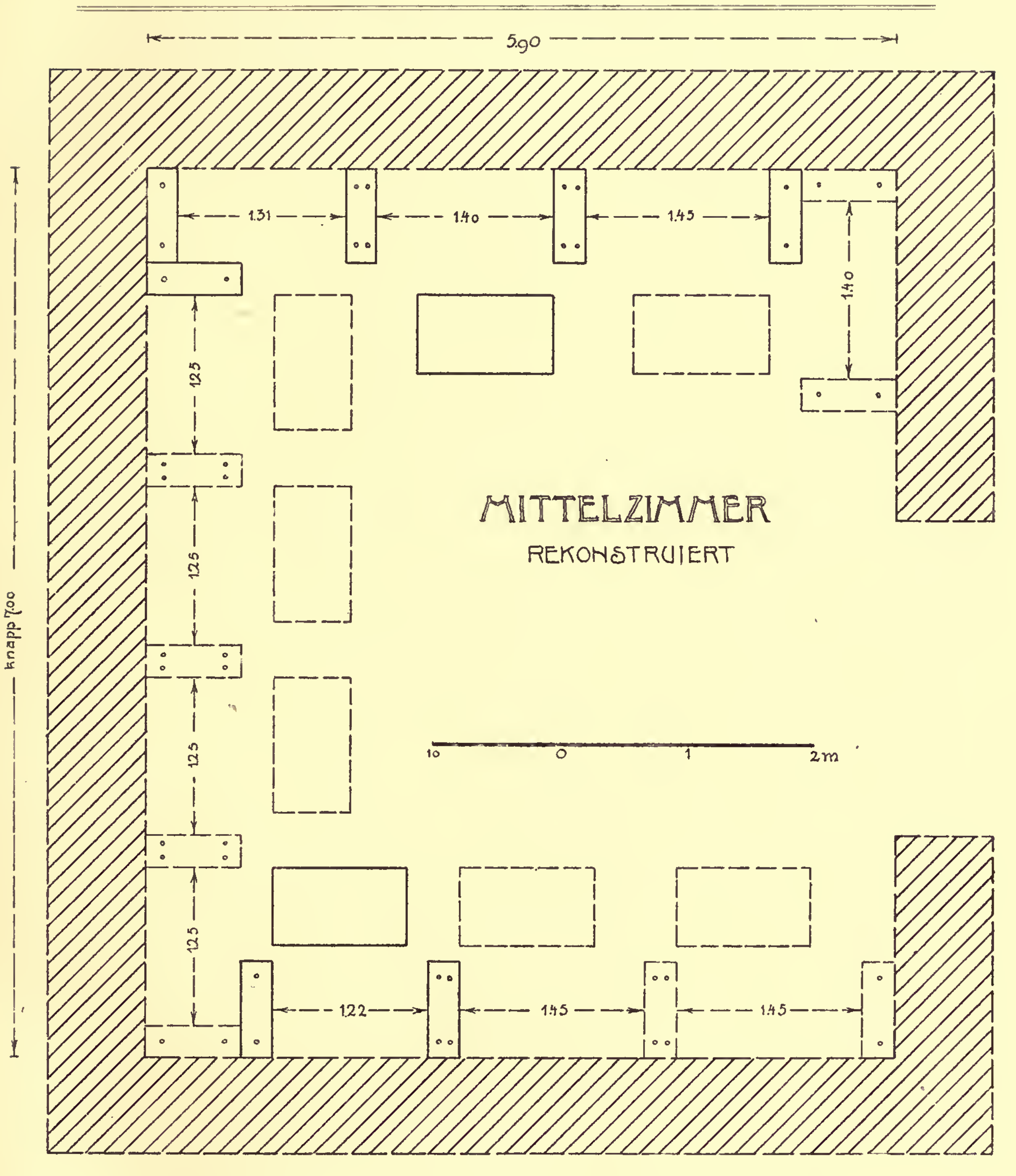



Abb. 4. Heraion von Argos, Mittelzimmer des Banketthauses (Rekonstruktion).

Otto Walter mitteilen konnte (ÖJ. XIV 1911, Beiblatt 143). Ich habe den Ausgrabungsbefund mehrmals eingehend studiert und mit Tiltons Aufnahmen verglichen;

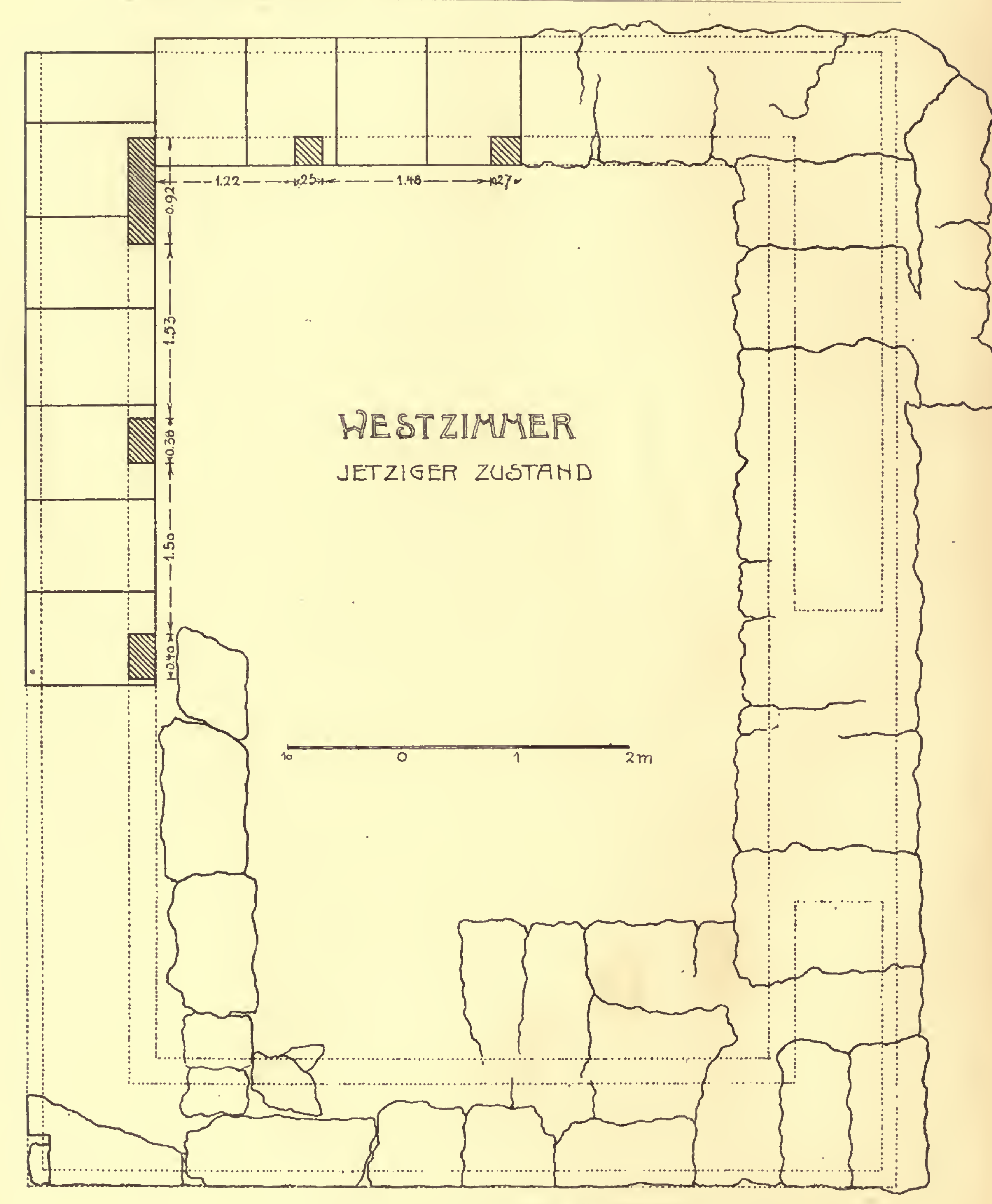



Abb. 5. Heraion von Argos, Westzimmer des Banketthauses (Befund).

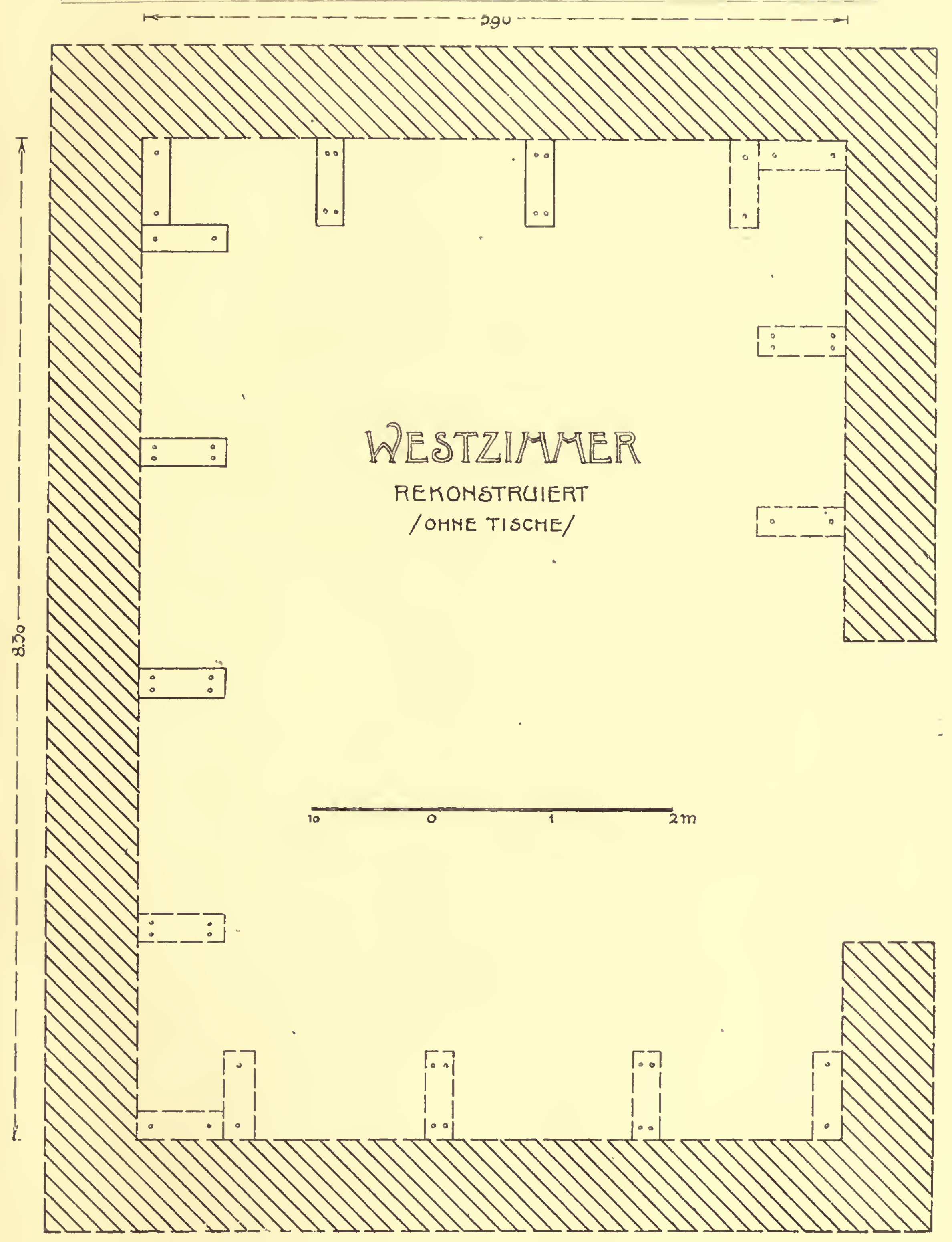



Abb. 6. Heraion von Argos, Westzimmer des Bankethauses (Rekonstruktion).

auf ihrem Grunde und mit der Hilfe meiner Skizzen und Notizen wurden die sechs Zeichnungen Abb. 3—8 angefertigt.

Der Plan Abb. 8 zeigt den gesamten Grundriß rekonstruiert: ein offener Hof [1]) wird auf drei Seiten von zweischiffigen Säulenhallen [2]) umgeben; auf der Nordseite öffnen sich drei Zimmer sowie der einzige [3]) einflügelige Zugang zum Ganzen.

Wir müssen nun zunächst den Zustand rekonstruieren, in dem die Ausgrabung den mittleren Raum vorfand. Seitdem Tilton ihn aufnahm (Pl. 24 und danach unsere Abb. 3), hat sich einiges verändert. Zwar die Platten der Euthynteria liegen noch ringsum unversehrt (außer im Südwesten, wo sie schon früher fehlten), aber im Innern wurde bereits allerlei zerstört; denn da kein Wächter mehr die Ausgrabung hütet, dient sie den Bewohnern der Nachbardörfer wieder als Steinbruch. Die Euthynteria hatte zunächst die eigentliche Wand von etwa 108—110 cm Dicke zu tragen; in das Innere des Zimmers ragte sie aber noch rund 20 cm weit vor und diente hier als Fundament für eine Anzahl von senkrecht stehenden Platten, die Tilton richtig als Bettträger erkannte. Von ihnen ist jetzt B (man vergleiche unsern Plan) nach Norden, A nach Osten umgestürzt; C, H, F, G sind verschleppt oder ganz verschwunden. Was überhaupt noch von diesen Platten vorhanden war, findet man auf der Abb. 7 zusammengestellt. Die Steine, von 25—27 cm Breite und 73—75 cm Länge, zeigen auf der Oberfläche am Anfang einer Reihe zwei, sonst vier runde Löcher von etwa 3 cm Durchmesser, in denen etwas mit Blei verdübelt war. Die Gesamthöhe beträgt an der einen Seite stets 56—57 cm, an der anderen meist mehr (67—71 cm). Das kommt daher, daß die meisten dieser Träger mit der kürzeren Seite auf der Euthynteria auflagen, während der tiefere Teil in die Erde [4]) des Fußbodens eingelassen war; vereinzelte Platten, wie B, ruhten aber mit der ganzen Unterseite, die daher eine einzige Fläche bildet, auf dem vorderen Streifen der Euthynteria.

Untersucht man nun den jetzigen Befund näher, so gewahrt man, daß die von Tilton bei D und E, aber mit ungenauem Umriß, gezeichneten Steine ebenfalls nichts als solche Träger waren, noch in Falllage vorhanden. Man braucht nur D nach Norden, E nach Süden aufzurichten, um den ehemaligen Platz wiederzugewinnen. Der von Tilton bei C gezeichnete Stein ist vermutlich in einem jetzt in der Zimmermitte liegenden Fragment zu erkennen. H stand schon bei der Ausgrabung falsch;

[1]) Der Kanal, der ihn nach Süden zu entwässerte, ist im Plane angedeutet. Er konnte 25 cm von seinem Anfang durch einen Schieber verschlossen werden, dessen Falz auf beiden Seiten des Kanals erhalten ist. Das hat die amerikanische Aufnahme Pl. 24 übersehen.

[2]) Für die im Arg. Her. Pl. 6 (vgl. 5) rekonstruierten drei Fenster ist kein Anhalt vorhanden; auf Pl. 26 fehlen sie mit Recht. Der Hallenfußboden bestand aus Erde, denn der Stylobat des inneren Säulenvierecks ist nach der Halle zu nur oben 2—3 cm tief glattgearbeitet.

[3]) Einen weiteren Eingang zeichnen die rekonstruierten Pläne Pl. 26 und 5 im Osten, wo in einer Entfernung von 1,75 m die westliche Stützmauer der Tempelterrasse aufsteigt. Diesen Zugang sowie die benachbarte Treppe hat Tilton erfunden. Wenn der Fels hier treppenartige Einschnitte zeigt, so dienen sie für die jetzt zum Teil entfernte Verkleidung der erwähnten Terrassenmauer.

[4]) Daß hier Erde lag, ergibt sich schon daraus, daß die Vorderkante der Euthynteriasteine nicht gleichmäßig verläuft, was man allerdings auf den Plänen nicht erkennen kann.

vermutlich ist dieser Träger mit einem jetzt auf der Ostwand liegenden Steine identisch. F und G scheinen völlig verschwunden [1]).

Mit Hilfe des Troizenischen Planes gelingt es nun ohne alle Mühe, den Gesamtgrundriß des Mittelzimmers zu rekonstruieren (Abb. 4). Die beiden Schmalwände können nur je drei Betten mit der Langseite und je eines mit der Schmalseite aufgenommen haben. Für die lange Wand sind vier längs gestellte Betten anzunehmen, weil für drei zuviel Platz vorhanden wäre. Die Abstände der Pfeiler waren recht verschieden; die beiden von Tilton abgelesenen, jetzt nicht mehr kontrollierbaren Maße [2]) von 1,22 und 1,31 m bezeichnen ein Minimum, wie die Rekonstruktion Abb. 4 und der bald zu besprechende Westraum beweisen.

Auch die Anordnung der Tische ist sicher zu gewinnen. Sie bestehen hier aus einem einzigen wuchtigen Rechtecker von 57—60 und 100—105 cm Oberfläche und zirka 50—60 cm Höhe. Zwei dieser Tische (a und b) standen schon bei der Ausgrabung und stehen noch in situ. Drei weitere sind über den Mittelraum verstreut; je ein weiterer fand sich auf seiner Westwand und südlich vor der Eingangstüre. Die Tische sind Monolithe des bläulichen oder grauweißen argivischen Kalksteines. Nur die Oberseite wurde sorgfältig glatt gearbeitet, die Seitenflächen nur roh gepickt; die unregelmäßige Unterseite stand unmittelbar auf dem Erdfußboden. Die beiden noch in situ erhaltenen stehen ein wenig höher als die Oberfläche der Euthynteria.

Da endlich die Stelle der Türe noch sicher zu erkennen ist [3]), so ist unsere Rekonstruktion gesichert. Wenden wir uns nun zum westlichen Zimmer, so ist der Ausgrabungsbefund (Abb. 5) ein wesentlich ungünstigerer. Die Euthynteria blieb nur bei der Nordostecke erhalten, im übrigen sind nur ihre Fundamente vorhanden; für die Lage der Tür fehlt ein Anhalt. Von den Bettpfeilern fand sich kein einziger mehr in situ, wohl aber ist ihr Standort auf der erhaltenen Strecke der Euthynteria noch deutlich erkennbar. In diesem Raume wurden nämlich in den Rand der Euthynteria Einarbeitungen von 5—8 cm Tiefe gemacht zur Einbettung der Pfeiler [4]); hier brauchten diese also auf der Unterseite keinen Einschnitt zu erhalten

1) Der vermutlich mit H identische Stein kann weder C noch F sein, weil er oben zwei, nicht vier Löcher besaß; stammt er überhaupt aus dem Mittelzimmer, so kann er, wie die Rekonstruktion Abb. 4 zeigt, nur innen rechts der Tür gestanden haben, denn die anderen Steine mit zwei oberen Dübellöchern sind entweder bereits vorhanden oder ruhten ganz auf der Euthynteria, so daß die Grundfläche keinen Einschnitt hatte. Das in der Mitte des Raumes liegende Fragment kann auch mit F oder G identifiziert werden; in jedem Fall wäre es seit der Ausgrabung beschädigt und verschleppt worden.

2) In Pl. 24 wird der Abstand B—C mit 1,51 m bezeichnet. Aber Herr Weirich machte mich darauf aufmerksam, daß nur 1,31 m aufgetragen sind und daß auch der Text S. 132 diese Zahl bestätigt, denn nach ihm schwanken die im Mittel- und Westraum gemessenen Abstände zwischen 1,22 m und 1,45 m. Danach ergibt sich eine Bettlänge von 1,48—1,70 m.

3) Die Türschwelle war sicher ähnlich der erhaltenen des Ostraumes (Arg. Her. Pl. 26; vgl. AJA. 1903, 94). Im Fundament ist eine Einarbeitung noch vorhanden, wie die Pläne zeigen. Der im Innern liegende Stein diente auch als Unterlage für die Schwelle.

4) Ein einziger scheint erhalten und liegt jetzt in der Nordwestecke des offenen Innenhofes. Oben nur zwei Löcher. Höhe 59 cm, Länge 73 cm, Breite 24 cm.

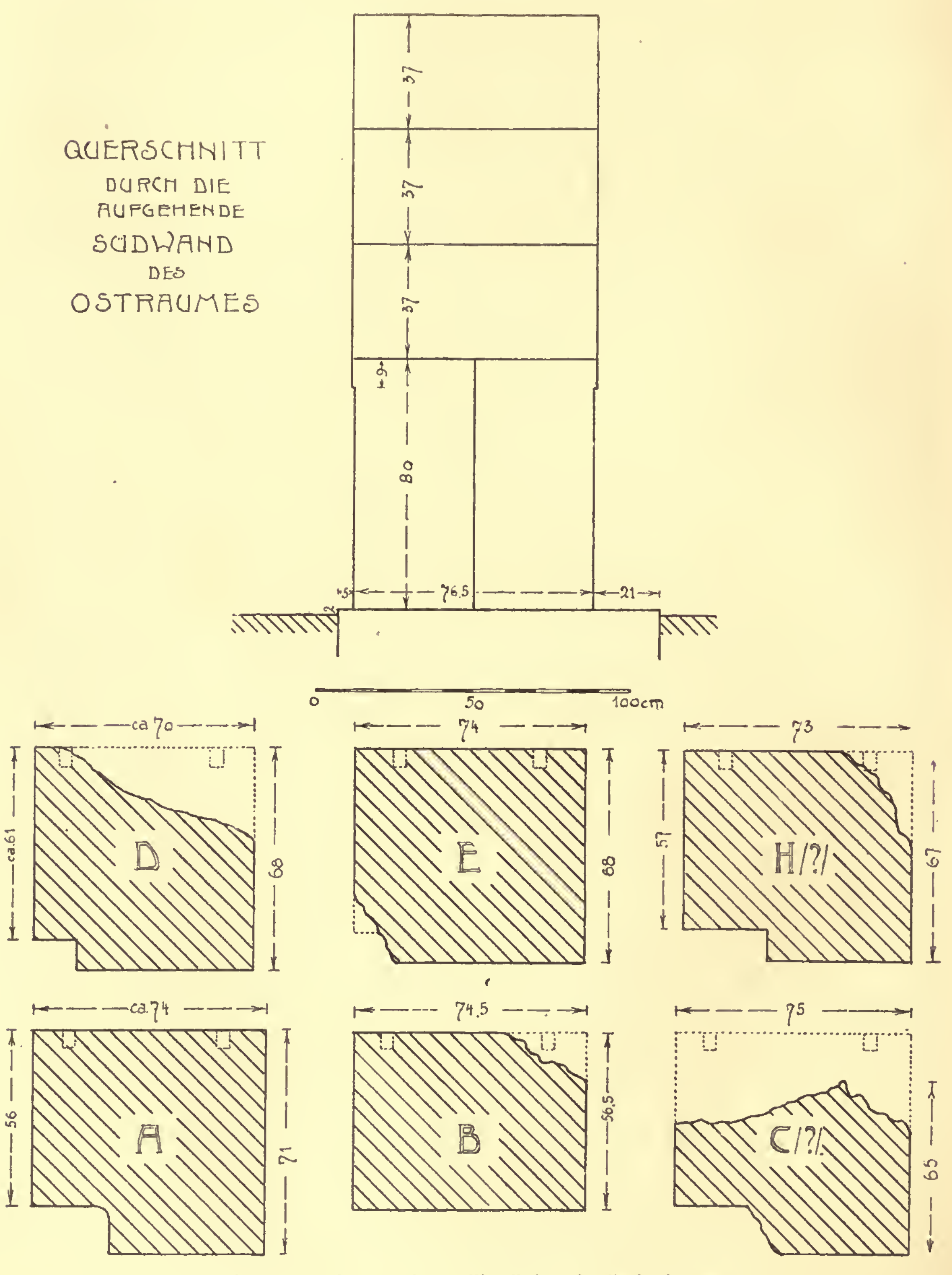



Abb. 7. Heraion von Argos, Einzelheiten des Bankethauses.

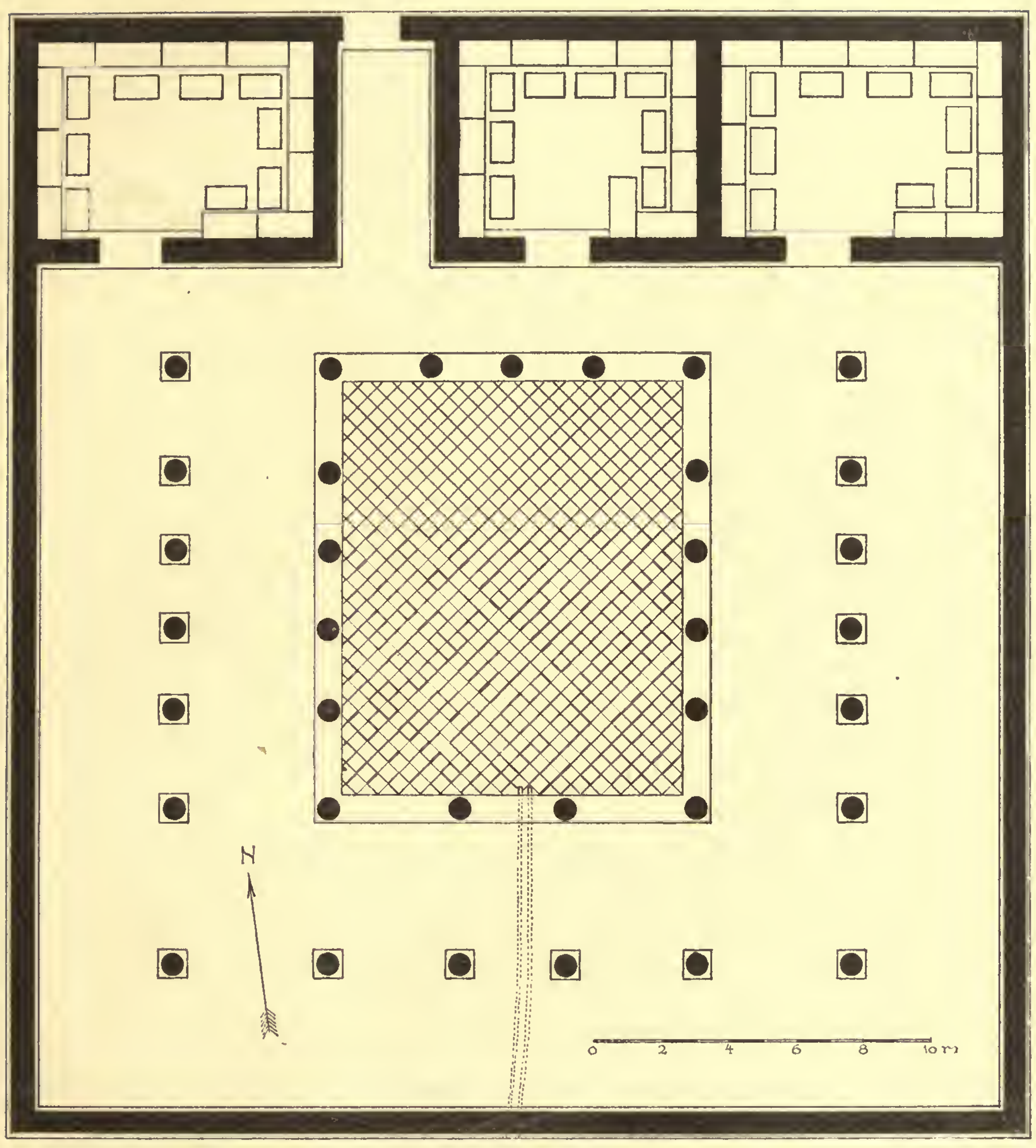



Abb. 8. Heraion von Argos, Bankethaus (Rekonstruktion).

wie die des Mittelraumes. Mit Hilfe dieser Löcher läßt sich die Anordnung des Zimmers rekonstruieren: auf Abb. 6 erkennt man die Aufschnürung für die aufgehende Wand; die Klinen standen genau wie im Mittelzimmer, konnten aber an der Nordwand länger sein, da etwa 130 cm mehr Platz vorhanden war. Vor der Westwand

und der westlichen Nordwand liegt ein eigenes durchgehendes Fundament für die Pfeiler; das erklärt sich daher, daß der gewachsene Fels (Breccia), auf dem die östlicheren Teile des Hauses gegründet sind, hier stark nach Westen zu abfällt. Die jetzt verschwundenen Tische werden genau wie im Mittelraum verteilt gewesen sein.

Von dem östlichen Zimmer nehme ich im Gegensatze zu Tilton an, daß es ebenfalls ringsum Klinen enthielt. Zu beweisen ist das allerdings nicht, weil hier so wenig wie im Mittelzimmer Einarbeitungen für die Klinenpfeiler gemacht wurden. Aber die Euthynteria ragt auch hier nach dem Zimmerinnern fast doppelt so weit vor wie außen. Diese Tatsache beobachtet man am deutlichsten bei der Südostecke, wo innerhalb des ganzen Gebäudes allein die aufgehende Poroswand erhalten blieb [1]; ihre Fundamentierung erklärt sich am besten dann, wenn man auch hier ein Auflager für die Bettpfeiler wünschte.

Die drei Zimmer des gesamten Gebäudes nahmen anscheinend je zwölf Speisebetten auf; denn da diese Zahl für die Außenräume wahrscheinlich ist, wird man auch im Mittelzimmer noch ein Bett gleich rechts der Türe so rekonstruieren dürfen, wie es die Abb. 8 andeutet. Hier werden also an den großen εὐωχίαι der Hera die 36 vornehmsten Bürger der Stadt Argos, unter ihnen die ἱερομνάμονες τᾶς Ἥρας, versammelt gewesen sein. In den Hallen dürfen wir uns dann die Diener denken wie in der Skene des Ptolemaios II., oder aber es waren noch weitere Klinen errichtet. Was aber nun das Alter des gesamten Bankethauses betrifft, so wird es von Tilton mit Gründen, die mindestens zum Teil nicht durchschlagen, in das sechste Jahrhundert datiert [2]. Mir scheint es frühestens in den letzten Jahrzehnten des fünften Jahrhunderts entstanden, denn es ist gleichorientiert mit der westlichen Stützmauer der Tempelterrasse. Als diese nach 423 gebaut wurde, war das Bankethaus schwerlich schon vorhanden, vielmehr lehnte es sich umgekehrt an jene an, wie mir auch die wundervolle Bautechnik gut in die Zeit um 400 zu passen schien. Immerhin ist die chronologische Frage noch nicht ganz spruchreif, wie ja die ganzen Architekturen der amerikanischen Ausgrabung noch auf eine fachmännische Bearbeitung warten.

---

Die Griechen liebten es, Räume jeder Art nicht etwa nach Quadratfuß zu berechnen, sondern nach der Zahl der Betten, die sie aufnehmen konnten [3]. Das zu-

[1] Ein Durchschnitt oben auf Abb. 7; Tiltons Aufnahme Pl. 24 ist hier ungenau.

[2] Seine Gründe sind: 1. Die rohe Pflasterung des offenen Hofes. Sie ist allerdings schlecht, aber deshalb doch nicht archaisch. 2. An den Ecken des den Hof umgebenden Stylobats sind schwalbenschwanzförmige Klammern verwandt. Das ist wichtig, aber die verwendete Form schien mir nicht archaisch; vgl. auch Pomtows U-Schwalben, Delphica III 161. In der aufgehenden Wand des Ostzimmers glaubte ich auch eine Doppel-T-Klammer zu sehen. 3. Eine in situ erhaltene Säule des Innenhofes hat 16 Kanneluren. Wir wissen jetzt, daß solche Säulen nicht archaisch zu sein brauchen, vgl. Pomtow, Zeitschr. f. Gesch. d. Architektur III 1910, 104; Durm, Baukunst der Griechen 3 249. 4. Hier gefundene dorische Kapitelle sind zweifellos archaisch, aber die Zugehörigkeit dieser und anderer Bauglieder ist nicht bewiesen. — Für relativ frühe Entstehung des Grundrisses spricht die eigentümliche Verschiedenheit der Säulenabstände rings um den Innenhof (Abb. 8).

[3] Caspari, Arch. Jahrb. XXXI 1916, 43, 3.

letzt behandelte Gebäude in Argos enthält drei οἶκοι δωδεκάκλινοι. Die Architekten von Alexandreia und Troizen vereinigten dann zwar solche Einzelzimmer zu einem einzigen großen Saale, zerlegten aber auch diesen deutlich in Gruppen. Das Zelt des Philadelphos ergab nach unserem Grundriß sechs οἶκοι δεκαπεντάκλινοι mit 2 × 5 Zusatzbetten; in Troizen fanden wir anscheinend sieben ὀκτάκλινοι.

Außer diesen ausschließlich für Banketts gebauten Monumentalbauten gibt es nun noch eine ganze Zahl von privaten und öffentlichen Gebäuden, in denen wenigstens einzelne Räume mit Klinen bestellt waren. Literarisch am bekanntesten ist das Nilschiff Ptolemaios' IV., das F. Caspari eben ganz ausgezeichnet behandelt und rekonstruiert hat. Wer in den Ausgrabungen systematisch suchen würde, könnte wahrscheinlich noch mancherlei finden [1]. Auf griechischem Boden bieten Aigina, Megara, Lato [2] gute Beispiele; auf römischem die Oeken von Pompeji und Rom und etwa das V. Lager von Numantia [3].

Zum Schluß sei nur noch eine Frage aufgeworfen. In den griechischen Palaestren gab es exedrae spatiosae, die bei den Vorträgen der Philosophen und Rhetoren Benutzung fanden (Vitruv V 11, 2). Wirklich enthält auch die große Palaestra von Olympia [4] eine ganze Zahl von zweischiffigen Sälen mit umlaufenden Sitzbänken, und drei solcher Säle fand Kavvadias in der Palaestra von Epidauros [5]. Den östlichen von diesen stellt unsere Abb. 10 vor [6]. Da stehen an der Außenwand noch fünf Bankträger von ganz ähnlichen Maßen wie in Argos (f, g, h, l, m). Sie bestehen aus rötlich-weißem Kalkstein, sind fein geglättet, ein besonderer 10 cm breiter Streifen umzieht die Kanten, während der unterste im Boden ruhende Teil ganz grob gelassen wurde. Diese 85 cm langen und 22,5 cm dicken Steine, die etwa 45 cm über den Boden herausragen, haben oben Löcher von 6 cm Länge, 3—4 cm Breite

[1]) Einiges bei Studniczka; Nachträge in den Rezensionen von Fiechter 439 und Rubensohn 625. Die Symposiaka von Jacobsthal (Göttinger Vasen, Abh. d. Gött. Ges. d. Wiss. XIV 1, 1912) versagen außerhalb der Vasen, und Pomtows Studie über die große Tholos in Delphi (Klio XII 1912, 48 ff.) bringt es fertig, diesen Rundbau zu einem Prytaneion und einem Bankettraum zu machen.

[2]) Aigina: Furtwängler-Fiechter, Aphaia S. 107 (wohl δωδεκάκλινος). Der von Fiechter S. 113 verglichene Raum in Kalauria (AM. XX 1895, Taf. 9, S. 283—285) hat allzu schmale Bänke, und die Lage des (jetzt zerstörten) Tisches mitten zwischen ihnen an der Wand entspricht den anderen Beispielen nicht. Nebenbei sei bemerkt, daß dies Gebäude G (ich habe es selbst untersucht) nach der Bautechnik und den ionischen Basen eher ins V. als ins IV. vorchristliche Jahrhundert gehört, also älter ist als die hier gefundenen hellenistischen Stirnziegel. — Megara: Studniczka 142. — Lato (Prytaneion): Pomtow, Klio XII 1912, 61. 62. Ein οἶκος ὀκτάκλινος mit aufgemauerten Betten; statt freier Tische nischenartige Eintiefungen in dem Bankett; in der Mitte ein großer Anrichtetisch (nicht Altar), vgl. Troizen.

[3]) Studniczka S. 31 ff.; Schulten, Arch. Anz. 1913, 7.

[4]) Olympia II S. 114 (P. Graef), Taf. 73.

[5]) Abb. 9 nach Πρακτικά 1901, Taf. 1, vgl. den ergänzten Plan Πρακτικά 1901 Taf. 2 = Borrmann-Neuwirth, Gesch. d. Baukunst I 151 = Durm, Baukunst der Griechen, 3. Aufl. 498 (die ebenda S. 499 mitgeteilte Skizze hat mit diesem Gebäude nichts zu tun, sondern gehört zu dem Nachbargebäude Φ bei Kavvadias, τὸ ἱερὸν τοῦ Ἀσκληπιοῦ S. 155). Photographien: Πρακτικά 1899 Taf. 5 und 6. Beschreibung: Πρακτικά 1901, 49—51 und Kavvadias τὸ ἱερόν 143—154 (dort S. 144 Anm. 2 werden die hier behandelten ἑδώλια erwähnt).

[6]) Hergestellt nach Πρακτικά 1901 Taf. 1 und eigenen Beobachtungen.

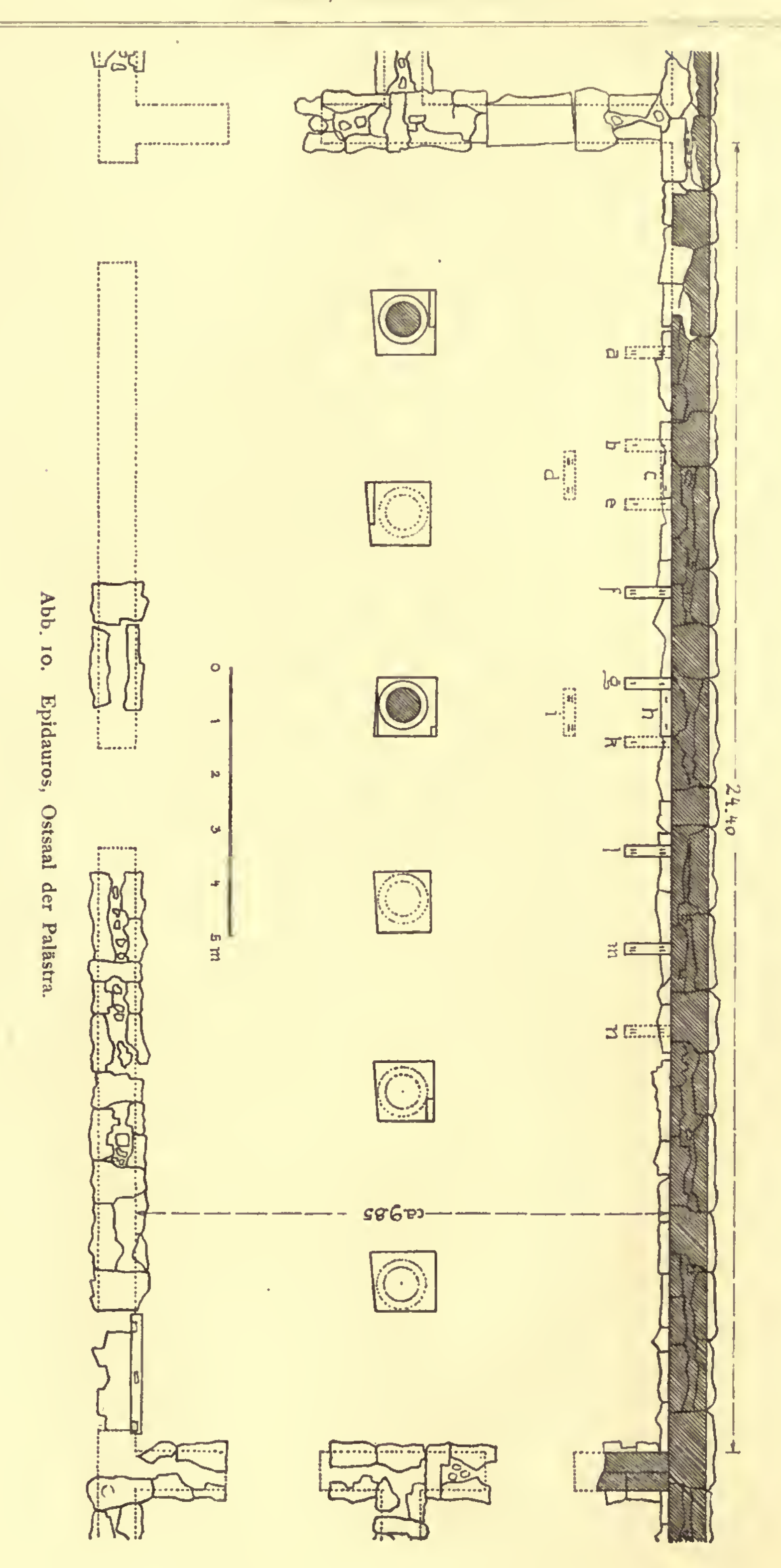



Abb. 10. Epidauros, Ostsaal der Palästra.

und 5 cm Tiefe, und zwar am Anfang einer Reihe nur zwei, sonst vier. Sieht man genauer zu, so findet man bald, daß andere jetzt fehlende Steine gleicher Art (a, b, c, c, k, n) deutliche Spuren hinterlassen haben: die Orthostaten zeigen an der Anschlußstelle deutlich Einarbeitungen oder Glättung, bei anderen wurde die vorragende Euthynteria ihretwegen abgearbeitet. Die unregelmäßigen Zwischenräume[1]) schwanken zwischen 1,32 und 1,80 m; die darüberliegenden Bretter waren noch um 22,5 cm länger. Die Steine c (verloren, aber sicher) und h beweisen noch, daß mindestens zwei Reihen (allerdings keine Doppelreihen wie in Troizen) in rechtem Winkel von der Wand abbogen, was der ergänzte Plan von Kavvadias nicht angibt. Die Übereinstimmungen mit Argos und Troizen sind so groß, daß man an der gleichen Bestimmung des Raumes kaum zweifeln kann, wenn auch sein gesamter Grundriß nicht wiederzugewinnen ist. In dem längeren Südsaale steht nur noch ein einziger Bankträger, von weiteren sah ich noch Spuren an der Wand; nur in dem kleinen Westsaal ist alles zerstört. Was folgt aus diesen Beobachtungen? An der von Vitruv angegebenen Hauptbestimmung dieser Exedren kann natürlich nicht gezweifelt werden. Die Erklärung aber ist wohl die: die Palaestren konnten bei den großen Festen auch zu Banketts benutzt werden, wurden also wenigstens nebenbei auch als Syssitien eingerichtet. So fand vermutlich die εὐωχία der von Antiochos Epiphanes bewirteten 1000 oder 1500 Gäste in einem großen Gymnasion statt, wie der Zusammenhang bei Athen. V 195 d nahelegt. Zu dem gleichen Zweck wurden ja auch gelegentlich die großen öffentlichen Hallen verwendet, was in Priene inschriftlich bezeugt ist[2]). Die Zahl der Städte, die sich eigene Banketthäuser errichteten, war also offenbar stets eine kleine.

Straßburg i. E. August Frickenhaus.

---

# EINE NEUE SIGNATUR LYSIPPS.

Nur zwei Signaturen des großen Sikyoniers waren bisher erhalten, die eine aus Theben, die andere aus Megara[3]). Beide gehören nach dem Schriftcharakter in den Ausgang seiner Tätigkeit, d. h. an das Ende des IV. Jahrhunderts. Nun wird uns soeben durch Soteriades eine dritte, wesentlich ältere, aus Thermon beschert, die der Herausgeber irrig auf einen unbekannten Homonymen um 220—200 beziehen möchte. Vgl. das neue Δελτίον I, 1915, S. 55 Nr. 33 nebst Abb. 3. Auf einem »Statuen-Bathron, h. 68 cm., br. 75, tief 37, das oben zwei Löcher von Pi-förmigen [?] Klammern zeigt«, steht folgende Weihung:

[1]) a b: 1,50? e f: 1,45; f g: 1,47; k l: 1,80 (trotz der ungewöhnlichen Länge gesichert); l m: 1,56; m n: 1,32 m.

[2]) Wiegand-Schrader, Priene S. 214. Hiller v. Gaertringen, Inschr. v. Priene 113, 58 κατακλίνας πάντας τοὺς διὰ τῆς ἐπαγγελίας ἐπὶ τὰ δεῖπνα κληθέντας ἐν τῆι ἱερᾶι στοᾶι τῆι ἐν τῆι ἀγορᾶι. Ähnlich schon Hypereides (bei Pollux IV 122): οἱ δ' ἐννέα ἄρχοντες εἱστιῶντο ἐν τῆι στοᾶι κτλ. mit der Erklärung in meiner Schrift über die altgriechische Bühne (Schriften der Wissenschaftlichen Gesellschaft in Straßburg, XXXI 1917) S. 65.

[3]) Das Genauere siehe am Schluß.



Τὸ κοινὸν τῶν Αἰτωλῶν
τὸν ἵππαρχον Παιδίαν
Στρατίππου Ἡρακλειώταν
τοῖς θεοῖς ἀνέθηκε.

Λύσιππος ἐπόησε.

Abb. 1. Signatur Lysipps aus Thermon (nach Δελτίον I).

Zu ihr bemerkt Soteriades nur: »daß, wenn dieser Lysipp der große Bildhauer wäre, der Text die älteste aller Thermoninschriften sein und in das letzte Drittel des IV. Jahrhunderts gehören würde; aber obwohl man aus der Lage des Bathrons mitten unter den Exedren auf dem Raum zwischen den zwei langen Säulenhallen schließen müsse, daß das Heiligtum des Apollon Thermios schon seit dem IV. Jahrhundert mit diesen Hallen geschmückt gewesen sei, so wären doch die auf den Steinen dieser Exedren und Bathra gefundenen Inschriften wohl nicht älter als die letzten 20 Jahre des III. Jahrhunderts. Er fürchte daher, daß auch die Lysippossignatur nicht von dem großen Bildhauer herrühre, sondern von einem gleichnamigen Zeitgenossen derjenigen Künstler, welche die Strategenstatuen der letzten Epoche der Aitolerherrschaft schufen, nämlich die des Lykopos, des Lykos aus Pleuron und die seines Sohnes Kleisias, des Thoassohnes Alexandros, des Agetas Λοχάγου, des Nikostratos von Kalydon und der Familie des Königs Ptolemaios III. Euergetes, dieser letzteren nur wenig vor a. 222.« Auf den Kernpunkt der Sache, d. h. die historischen und paläographischen Schwierigkeiten, die die Inschrift bietet, ist der Herausgeber nicht eingegangen.

Die historische Klippe besteht darin, daß der in obiger Weihinschrift genannte aitolische Hipparch aus Herakleia stammt, welche Stadt bekanntlich erst im Jahre

280, und auch da nur gezwungenermaßen, dem Aitolerbunde einverleibt wurde [1]). So tief herab kann sich aber Lysipps Tätigkeit, die früher nur bis 316 reichen sollte, jedoch neuerdings bis 306 und jetzt — wie ich demnächst für den goldenen Rhodierwagen (Dittenb. Syll.3 Nr. 441) zu erweisen hoffe — sogar bis 304/2 herabdatiert werden muß, in keinem Falle erstreckt haben. Damit schien die Identität der Künstler, an die man *a priori* denken mußte, gescheitert.

Die Prüfung des Schriftcharakters brachte eine zweite Sonderbarkeit: nicht nur rühren die Weihinschrift und die Signatur — wie öfter — von ganz verschiedenen Händen her, sondern sie liegen paläographisch ohne jede Frage um wenigstens 50—75 Jahre auseinander. Die Signatur ist mit den schönen weitstehenden Buchstaben der Mitte und zweiten Hälfte des IV. Jahrhunderts geschrieben und absichtlich über die ganze Steinbreite verteilt, die Weihung dagegen zeigt die flüchtigeren, viel gedrängteren Zeichen des zweiten Drittels des III. Jahrhunderts.

Die Lösung und Bestätigung bringt die Prosopographie. Der Name Παιδίας kam bisher nur ein einziges Mal vor (wo man ihn deshalb in den geläufigeren Παιδί(ν)ας emendieren wollte): als aitolischer Hieromnemon unter dem delphischen Archon Amyntas (I. Sem.) in dem Amphiktyonendekret für Kallikles Sylloge 3 Nr. 444 *B*. Dieser Archont ist dort auf 257 v. Chr. gesetzt, was der früheste Termin ist, er kann eventuell 1—2 Pythiaden herabrücken auf 253 oder 249, tiefer aber nicht, da in seinem II. Semester der böotische Stratege Abaeokritos geehrt wird, der 245 bei Chaeronea fällt; vgl. Sylloge 3 Nr. 446 Not. 1 und 2 mit Nr. 444 Not. 1 und 445 Not. 12. Es bedarf nun keines Wortes, daß jener aitolische Hieromnemon Παιδίας mit unserem Hipparchen Παιδίας Στρατίππου Ἡρακλειώτας identisch ist; denn der Name findet sich nur an diesen zwei Stellen, und der Hieromnemon fungierte genau in derselben Zeit, der die Schrift unserer Weihung zugewiesen war: Mitte des III. Jahrhunderts.

Aus alledem geht hervor, daß Weihung und Signatur nichts miteinander zu schaffen haben. Und da man auch nicht an eine spätere Erneuerung der Weihinschrift denken darf, weil eben ein Herakleote nicht vor 280 oder 275 aitol. Hipparch geworden sein kann, so bliebe die betrübliche Tatsache zu konstatieren, daß schon um 250 die griechische Unsitte der Umtaufung älterer Statuen auf neue Namen begonnen hat. Ob der einzige noch mögliche Ausweg, die Annahme einer Wiederverwendung des Postaments, gangbar ist, kann man bei dem Fehlen einer ausreichenden Steinbeschreibung nicht entscheiden (es könnte z. B. eine neue Standplatte mit neuer Statue über unseren alten Schaftblock gelegt sein). Aber sehr wahrscheinlich ist dies nicht, weil die neue Weihinschrift augenscheinlich mit Absicht unmittelbar über die alte Signatur geschrieben wurde. Genau derselbe Hergang ist von mehreren angeblichen Römerstatuen um 50 v. Chr. bekannt, bei denen z. B. dicht über die alte aus der ersten Hälfte des III. Jahrhunderts stammende Signatur Σίμαλος ἐπόησε neue Weihinschriften für Römer eingehauen wurden; vgl. Loewy, S. 389 Nr. $153^a$ und $153^b$ und meine Bemerkungen zur delphischen Simalossignatur

[1]) Paus. X 21, 1: ἔτει γὰρ πρότερον τούτων (sc. Brennus-Einfall) οἱ Αἰτωλοὶ συντελεῖν τοὺς Ἡρακλεώτας ἠνάγκασαν ἐς τὸ Αἰτωλικόν. Vgl. Sylloge 3 399 not. 2. Bis zum J. 167 ist die Stadt dauernd aitolisch geblieben, vgl. Jahrbb. Phil. 1897, 792.

Delphica II 48 (Berl. phil. W. 1909, 285). Ebenso steht dicht über der alten Signatur des Herodoros bei Loewy, Nachtr. Nr. 112[a] die spätere Weihung an einen Römer. Zu dieser Unsitte der Graecia mendax sind die treffenden Bemerkungen von Loewy S. 385 zu vergleichen.

Da Lysipp sowohl für Delphi tätig war (Alexanderjagd, Rhodierwagen Syll. 441), als auch für Alyzia in Akarnanien (Die Arbeiten des Herakles, Overbeck Schr.qu. 1477), so hat das Vorhandensein eines Werkes von ihm in dem dazwischenliegenden aitolischen Thermon nichts Befremdliches, und das Fehlen des Ethnikons in unserer Signatur Λύσιππος ἐπόησε hat die zwei Parallelen Λύσιππος ἐποίει in Megara und die verlorene unter der Seleukosstatue (Loewy 487), während Λύσιππος Σι[κυώνιος ἐποίησε] in Theben halb, in Pharsalos ganz ergänzt wird. Über die drei letzteren Signaturen hat Preuner (Ein delph. Weihg. 22 ff.) umsichtig gehandelt [1]). Die thebanische steht IG. VII 2533 u. Add. (Loewy Nr. 93[b]) und ist von ihrem Nachbar Nr. 2533, der Signatur des sogenannten dritten Polyklet, nicht zu trennen (Loewy Nr. 93[a]); sie gilt dem Sieger Koreidas aus Theben (a. 342 oder 338), ist aber von Dittenberger wegen des Schriftcharakters mit Recht erst nach Thebens Wiederaufbau (316) datiert und muß mit Preuner a. O. 27 für eine damalige Wiederholung bei Neuaufstellung der Statuen gehalten werden, damit der anstößige dritte Polyklet eliminiert wird. — Die Signatur aus Megara hat Loewy in einem guten Faksimile ediert Ath. Mitt. X 1885, 149 (IG. VII 38 gibt nur eine Wiederholung in Majuskeltypen); es beweist durch die geschwungenen Buchstabenformen und die verdickten Hastenenden, daß das Denkmal noch jünger ist als das thebanische, also in die letzten Jahre vor 300 gehören müßte. Indessen scheint mir auch hier eine spätere Erneuerung der Schrift (um 250) nicht ausgeschlossen — durch die sich das ἐποίει erklären würde —, obwohl ein so probabler Grund wie der Wiederaufbau Thebens hier nicht vorliegt. Im übrigen halte ich es, da die vielen langen Basisquadern in Megara ein großes Gruppenanathem voraussetzen, für völlig sicher, daß auf ihnen die große lysippische Gruppe des Zeus und der Musen stand, die Paus. I 43, 6 beschreibt: καὶ ἐν τῷ ναῷ τῷ πλησίον (am Tychetempel) Μούσας καὶ χαλκοῦν Δία ἐποίησε Λύσιππος (Overbeck Schr. qu. 1456). Sie wäre dann laut der Aufschrift Θηραμένης Τιμοξένου ἀνέθηκε | Λύσιππος ἐποίει die Weihung eines Privatmannes gewesen. Auch Loewy hat auf die Möglichkeit dieser Identität hingewiesen, freilich nur zögernd; aber wie viel große Gruppen von Lysippos soll es denn in Megara gegeben haben?

Jedenfalls liegt die neue Thermon-Signatur selbst der thebanischen um gut 20—30 Jahre voraus. Vielleicht trug unser Bathron ursprünglich die Statue eines Gottes oder eines Aitoler-Feldherrn, die dann bei der Verheerung Aitoliens durch Antipater und Kassander im Jahre 222 vernichtet wurde (Niese I 211). Spielte doch im lamischen Krieg neben Athen Aetolien von Anfang an die erste Rolle und hatte sich doch den übrigen Bundesgenossen auch Alyzia allein von allen Akarnanen hinzugesellt (Niese I 202), also gerade diejenige Stadt, in der wir ebenfalls ein größeres Werk Lysipps bezeugt fanden.

Berlin. H. Pomtow.

[1]) Die aus Pharsalos ist nur aus einer Kopie von Stackelbergs griech. Tagebuch bekannt und von Preuner a. O. S. 18 herausgegeben.





SCHALE AUS VULCI
NACH HARTWIG, MEISTERSCHALEN

# EIN AUF DIE EROBERUNG VON SALAMIS BEZÜGLICHES VASENBILD.

Die Vulcenter Schale mit der bekannten Signatur Hierons, doch von Hartwig, Meisterschalen S. 435 zu Taf. 39 f. (danach hier die Beilage) seinem »Meister mit dem Kahlkopf« zugeschrieben, zeichnet sich durch höchst eigenartige Darstellung aus, die ihrer Erklärung noch harrt. Eine solche versuchte zwar ihr erster Herausgeber, E. Braun, Annali 1837, S. 207 zu Monum. II 48, und Dümmler, Bonner Studien, wiederholt Kl. Schr. III 316, stimmte zu: Obgleich nicht wie ein Wanderer, sondern wie ein Krieger gerüstet, sollte der Bewaffnete Oedipus sein, der gegen die Sphinx anstürme, während eine Schar Thebaner ihm nacheilten, »mehr um ihn zurückzuhalten als anzutreiben«. Das Innenbild: Kephalos von Eos verfolgt, mit der Sphinxsage in Beziehung zu setzen, hielt Braun für möglich, obgleich er noch nicht sagte, wie. Vielleicht meinte er, Eos mit der Sphinx zu gleichen. Mehr als seltsam war jedoch, daß der Maler eines so ausgezeichneten Bildes sich in der Wahl oder der Behandlung seines Stoffes so vergriffen haben sollte, daß er die Hauptsache, die Sphinx, wegzulassen genötigt worden wäre, oder vielmehr sich selber genötigt hätte. Wie gut hätte er sie doch, wenn nicht anders, im Innenbilde anbringen können! Dümmler sodann wollte aus dem Mangel offenbar einen Vorzug machen, indem er das eben für »einen burlesken Charakter der Darstellung« ausgab und in dem Bilde eine Szene aus Epicharms Sphinx, »Die Beglückwünschung des Oedipus durch den Chor der Thebaner« dargestellt zu sehen wähnte. Als ob Hierons Malerei, und nicht vielmehr Brauns Erläuterung es wäre, was Spott und Lachen herausfordert. Kein Wunder, daß van Branteghem, der neuere Besitzer der Schale, einen andern Weg ging, den übrigens Braun ebenfalls gewiesen hatte. Er faßt das Innenbild mit dem äußeren resolut zur Einheit zusammen. Obgleich das innen über dem Fußansatz liegende Bild mehr zu Füßen als zu Häupten der Außenfiguren liegt, meint er doch, die am Fuße des Berges stehenden — stehend!? — Männer starrten zu dem Wunder in der Höhe empor. Es ist unnötig, dabei zu verweilen. Eine Ironie des Schicksals war es, daß Braun seine Erklärung mit einem Ausfall gegen den nicht genannten Otto Jahn und seine Methode einleiten zu müssen glaubte: non mai si spiegherebbe la composizione alquanto astrusa di questo dipinto col solo sussidio di classici racconti, anzi è dessa di tale natura, che quasi verun appoggio diretto vi prestano quelli per l'interpretazione di tanto importante quadro usw. Gerade dieses Bildes ganz präzise Deutung war einzig durch das möglich, was Braun verschmähte, und sie war nur dem möglich, der sich durch glücklichen Zufall entweder beim Lesen von Plutarchs Solon 9 des Schalenbildes, oder bei dessen Betrachtung jener Plutarchstelle erinnerte. Das traf vor vielen Jahren bei dem zu, der, zum dritten oder vierten Male von seiner Arbeit darauf geführt, jetzt endlich die Verknüpfung der beiden Fäden vorzulegen nicht länger säumen will, ehe es zu spät ist.

Beide Außenseiten der Schale sind zur Einheit zusammengefaßt: von der linken Seite des signierten Henkels aus nach links hin geht der eilige Zug von zehn

Männern, deren fünf auf jeder Seite in gleicher Richtung ausschreiten, so daß der vorderste an der rechten Seite jenes Henkels sein Ziel erreicht. So stehen hier Anfang und Ende des Zuges dicht beieinander, was am Parthenonfries in bekannter Weise vermieden wurde. Das Mißliche solcher Anordnung empfand aber schon unser Maler. Denn unter dem signierten Henkel ließ er die Schalenfläche leer; unter dem gegenüber sitzenden brachte er einen bedeutsamen Teil seines Bildes an: einen Altar mit loderndem Feuer darauf; und durch je einen vor dem Altar sichtbaren Fuß, links des voraufschreitenden 5, rechts des nachfolgenden 6, machte er deutlich, daß der Zug, näher oder ferner, an dem Altar vorbeizog. So wirkt dieser Henkel, die Figuren 5 und 6 verbindend, der andere 10 und 1 trennend. Die Kopfwendung des letzten, 10, haben wir nicht auf 1 zu beziehen, sondern wie bei den letzten beider Hälften des Panathenäenzuges auf andere noch folgende, die nicht dargestellt sind.

Die Zehn sind verschiedenen Alters, vom blühenden Jüngling bis zum völlig kahlen Greise. Diese wie andere Verschiedenheiten, z. B. der Bekleidung, der Handhabung des Stockes, war der Maler unter den Mitgliedern beider Zughälften möglichst gleichmäßig zu verteilen beflissen. Die Unterschiede der Tracht sind sicherlich bedeutsam. Den langen Leinenchiton tragen nur die zwei Kahlköpfe 2 und 7, dazu, minder bejahrt, 10. Da es, wie wir sehen werden, Athener sind, mögen wir an das ἁβροδίαιτον des Thukydides denken, daneben freilich auch an eine noch milde Jahreszeit. Der älteste von allen, 9, er ohne Chiton, ist an seiner Dienstleistung als Sklave, an seiner Physiognomie als »Skythe« erkannt worden. Gewiß ist sein Herr, dem er die Sachen nachträgt, der vor ihm Schreitende, augenscheinlich der jüngste von allen, er deshalb mit besonderem Kopfschmuck ausgestattet und in seiner stärkeren Einhüllung in den Mantel die Wohlerzogenheit der Jugend bekundend. Es wird sein Vater sein, der vor ihm geht und, sei es mit Stolz, sei es der Obhut wegen, nach dem Sohne sich umsieht.

Stärker als das Unterscheidende fällt, was allen gemeinsam ist, ins Auge: alle außer dem Sklaven und dem Behelmten tragen als Festesschmuck — wir sehen ja den brennenden Altar — die Binde ums Haupt; alle als Zeichen weiteren Weges den langen knotigen Stab mit gebogenem Handgriff, nur der Sklave geht als solcher, sein junger Herr wohl seiner Jugend halber ohne Stütze, und dem Behelmten dient dazu sein Speer; alle endlich sind sehr deutlich mehr laufend als gehend dargestellt, so daß einer der Füße, meistens der hintere, kaum noch, einmal gar nicht mehr den Boden berührt, einem, in bekanntem Laufschema, der vorbewegte Fuß noch in der Luft schwebt. Nur der alte Diener macht kleinere Schritte, muß also, um mitzukommen, deren zwei für einen machen, und bei sehr gekrümmten Knien stehen ihm beide Sohlen platt auf[1]). Der Gewappnete an der Spitze dagegen, bereits am Fuße eines pfeilerartig aufsteigenden Felsens angekommen, setzt den vorderen Fuß auf den untersten Vorsprung der steilen Höhe, zu der er den Blick erhebt. Alle, die ihm folgen, haben dasselbe Ziel, die Höhe, nach der die meisten sehr sichtlich Kopf und Augen erheben, dabei mit vorgerecktem Arm, mit aufgebogener Hand und gespreizten

[1]) Hartwig sieht unrichtig ein Hinken und meint, der Philoktet des Pythagoras sei ähnlich zu denken.

Fingern, mehrere auch durch geöffneten Mund Erregung und Geschrei anzeigend. Sie alle wollen mit lautem Ruf die steile Höhe erstürmen, dem Führer folgend, der allein Waffen trägt, den attischen Buschhelm, den Rundschild, Beinschienen, Speer und Schwert; nur der Panzer fehlt ihm über dem kurzen Chiton: geht es doch auch offenbar nicht gegen einen Feind. Der netzartige Sack, den der alte Diener trägt, hat nicht nur, außen angehängt, das Badegerät, Stlengis und Lekythos, sondern drinnen auch eine Anzahl Körperchen, die man nach Beispielen, die Hartwig beibrachte, für Astragalen halten darf. Nicht Kampf also, sondern Festlichkeit ist es, der die Männer zueilen; zu welcher, das wird uns eben Plutarch sagen.

In seinem Solon 8 und 9 erzählt er, wie die Athener zuerst Salamis in Besitz nahmen, ein Bericht, dem manche wenig Glauben schenken wollten, der aber jetzt durch ein bildliches Zeugnis, das nur reichlich ein Jahrhundert von dem Ereignis selbst abliegt, merkwürdige Bestätigung erhält. Allerdings sind vorerst verschiedene Unklarheiten, die, sei es durch Plutarchs Ausdrucksweise, sei es durch Schreibfehler der Handschriften verschuldet sind, aufzuhellen. Der Anfang der Geschichte existierte in doppelter Fassung: das Schiff, dessen athenische Bemannung die Stadt Salamis den Megarern entriß, hatte diese überrumpeln können, weil es von ihnen für ihr eigenes gehalten war. Wie das gekommen, aber fast auch nur so weit, wurde verschieden erzählt; denn daß bei der ersten Fassung, die Plutarch offenbar geringer wertet (τὰ δημώδη τῶν λεγομένων), neben Solon auch Peisistratos mitwirkt, ist unzeitgemäße Einmischung und für die Sache selbst belanglos. Das Motiv der Täuschung aber ist in der ersten Fassung zwei-, ja dreimal wiederholt: zuerst täuscht Solon die Megarer durch den αὐτόμολος mit seinem Schiff — nachher heißt es ἐν τῷ πλοίῳ —, zweitens durch die als Fest feiernde Frauen verkleideten Männer und drittens vielleicht, — hier ist Plutarch zu kurz — wie in der zweiten Fassung, auch durch das Schiff, das, statt mit den Megarern und erbeuteten Frauen, mit athenischen Kriegern zurückkehrt. Auch nur zweimal angewandt, weist die Maskierung und die Verbindung mit einer Festfeier auf gemeinsamen Ursprung beider Fassungen hin. Uns geht nur die zweite Fassung an.

Mit 500 Freiwilligen macht sich Solon auf, setzt in vielen Fischerbooten und einem Dreißigruderer nach der Insel über und ankert an einer klauenartig, also sicher nicht die Κυνὸς οὐρά, ins Meer vorspringenden Klippe κατὰ χηλήν τινα πρὸς τὴν Εὔβοιαν ἀποβλέπουσαν. Auf unbestimmte Kunde hiervon setzt sich von Salamis-Stadt eine bewaffnete Schar zu Lande in Marsch, und außerdem wird ein Schiff ausgesandt, nach dem Feinde zu spähen. Als dieses sich den Athenern naht, wird es von Solon genommen, die Megarer gefangengesetzt. Statt ihrer wird das Megarerschiff mit auserwählten Athenern bemannt, mit dem Befehl, nach der Stadt Salamis zu fahren und erst im letzten Augenblick sich als Athener zu erkennen zu geben. Mit den übrigen der 500 Athener zieht Solon den zu Lande ausgerückten Megarern entgegen. Während zwischen diesen der Kampf noch im Gange war, haben sich die in dem Schiff herangekommenen Athener bereits der Stadt bemächtigt. In den δρώμενα einer Festfeier sah Plutarch eine Bestätigung dieser Erzählung ἔοικε δὲ τῷ λόγῳ τούτῳ καὶ τὰ δρώμενα μαρτυρεῖν. Ehe wir jedoch diese δρώμενα selbst betrachten, sind ein paar

Fragen zu beantworten: wo lag die χηλή, bei der man das Megarerschiff abfing, und wo lag die Stadt Salamis? Nur so viel ist ohne weiteres klar: beide Punkte können nicht weit voneinander entfernt sein, mag auch der eine von ihnen noch dunkel, der andere noch strittig sein.

Zunächst die χηλή. Sie soll nach Euboea blicken. Milchhöfer (zu Karten von Attika Heft VII) wollte die Lesart damit schützen, daß auch andere Namen sich hier in der Gegend zu wiederholen schienen. Zugegeben ein sonst unbekanntes Euboea hier herum, würde das doch nichts nützen: ein kaum bekannter Ort dient nicht zur Orientierung des Lesers. Aus demselben Grunde sind auch Vorschläge wie Θυμοίταν oder Τροίαν hinfällig; Νισαίαν wäre gerade aus der Fehde der beiden Nachbarstädte bekannt genug, aber eine Klippe mit Aussicht auf Nisaia wäre von der Stadt Salamis zu fern gelegen und auch sonst für einen Angriff der Athener auf die Stadt Salamis schlecht gewählt. Der einzige allbekannte Ort rings um die Insel, der in dieser wie jener Hinsicht befriedigt und zugleich den überlieferten Buchstaben am nächsten kommt, ist Eleusis πρὸς Ἐλευσῖνα ἀποβλέπουσαν[1]). Denn was immer, Stadt oder Insel, nur seiner Örtlichkeit und Lage, nicht seiner Bedeutung wegen genannt wird, hat nicht den Artikel bei sich. Gerade südlich von Eleusis, diesem gegenüber, durch eine viel niedrigere kleine Insel nur zum Teil verdeckt[2]), liegt eine solche χηλή, auf welche Lolling, Athen. Mitt. I 127, die Aufmerksamkeit lenkte. Davon nachher.

Die historische Stadt Salamis — das Zweite — liegt von jener Klippe nur etwa zwei Kilometer in der Luftlinie entfernt. Aber gegen Lolling, der Alt- und Neu-Salamis an wesentlich gleicher Stelle gelegen denkt, wendet sich Milchhöfer und behauptet mit anderen, Alt-Salamis habe an ganz verschiedener Stelle, nicht an der Ost-, sondern nahe der Südspitze der Insel gelegen. Die Hauptstütze dieser Ansicht sind Strabos Worte ἔχει δ'ὁμώνυμον πόλιν, τὴν μὲν ἀρχαίαν ἔρημον πρὸς Αἴγιναν τετραμμένην καὶ πρὸς νότον καθάπερ καὶ Αἰσχύλος εἴρηκεν Αἴγινα δ'αὕτη πρὸς νότου κεῖται πνοάς. Meineke wollte zwar von καθάπερ an einen fremden Zusatz erkennen, aber Strabos Behauptung ist zu offensichtlich aus dem Dichtervers herausgeholt. Dieser selbst enthält freilich keinerlei Beziehung auf Salamis, die nur mit δ'αὐτῇ herzustellen wäre. Wenn aber das Drama, dem der Vers angehört, etwa die Σαλαμίνιαι, in Salamis spielte, war die Beziehung überhaupt gegeben, und es genügte, daß vorher von Aegina gesprochen wurde. An welchem Punkte der ganzen Insel aber die Vaterstadt des Aias gedacht werden mag: Aegina lag immer südlich von ihr. Der Vers kann also nicht erweisen, was an sich durchaus unwahrscheinlich ist: wie sollte wohl die einzige Stadt der Insel an der offenen Klippenküste des bergigen Südteils und nicht an der einzigen Fruchtebene gelegen haben, und da, wohin der Verkehr mit dem nahen Festland wies, also eben da, wo die spätere Stadt lag? In der von Milchhöfer angeführten Inschrift ist die ἀρχαία πόλις [ἡ πρ]οσον[ομ]ασθεῖ[σ]α Κυ[χρεία ja keine andere als die eine historische Salamis. Dagegen folgt aus Herodots Erzählung von der

[1]) Vielleicht stammt mit von hier die Einmischung der eleusischen Feier in der Tradition von dem anderen Strategem bei Aeneas u. andern.

[2]) Also zum Auflauern so geeignet wie die homerische Asteris mit ihren λιμένες ἀμφίδυμοι, nicht eine Insel mit Hafen nach jeder Seite, sondern eine Bucht mit zwei Eingängen.

berühmten Seeschlacht mit Sicherheit, daß damals schon, also zu Aeschylus'Zeit, die Stadt Salamis dem attischen Aigaleos gerade, dem Peiraicus schräg gegenüber-lag. Als die nicht waffenfähige Bevölkerung Athens nach Trozen, Aegina und Salamis hinübergeschafft wurde, ließ sie sich doch selbstverständlich bei und in den Städten dieses Namens nieder. Da waren sie auf der Insel Salamis im Rücken der Flotte, die von der Kynosura im Bogen nach Nordwesten die Küste und natürlich ihre Angehörigen deckte. So oft bei dieser Gelegenheit Herodot Salamis nennt, ist doch niemals unter diesem Namen etwas anderes als die Insel zu verstehen, kaum auch in den Worten 41 ἐς Τροίζηνα ἀπέστειλαν, οἱ δὲ ἐς Αἴγιναν, οἱ δὲ ἐς Σαλαμῖνα, oder 64 αὐτόθεν μὲν ἐκ Σαλαμῖνος Αἴαντά τε καὶ Τελαμῶνα ἐπεκαλέοντο, obgleich die Heroa sich in der Stadt befanden. Allerdings beweisend aber ist, was 95 von Aristeides'Unternehmen gegen die Perser auf Psyttaleia gesagt wird: er nahm dazu πολλοὺς τῶν ὁπλιτέων οἳ παρατετάχατο παρὰ τὴν ἀκτὴν τῆς Σαλαμινίης χώρης, nicht τῆς Σαλαμῖνος, sondern, begrenzter, der zur Stadt gehörigen Flur, die sich also von der Kynosura nach Norden erstreckte[1]). Dasselbe bewies ja aber auch schon, für ein Jahrhundert früher, die oben ermittelte χηλή, die sich Solon zum Stützpunkt für den Handstreich gegen die Stadt ersah. Wie übel gewählt wäre der Platz gewesen, wenn die Stadt an der Südspitze der Insel gelegen hätte! Indem wir damit zur Hauptsache zurückkehren, wird sich das bisherige Ergebnis alsbald weiter befestigen.

An jener χηλή fand Lolling nämlich eine bis dahin nur mangelhaft bekannt gewordene Inschrift wieder (jetzt CIG. III 1 1071 Addenda), die sich auf den Kult der Göttin, wahrscheinlich Athenas bezog, und nahe dabei eine Terrasse mit nachfolgender Erweiterung und Spuren von Gründungen, dort wie hier. Er glaubte also dort das Heiligtum der Athena Skiras und in der Erweiterung das von Solon zum Dank für seine gelungene Unternehmung gegründete Heiligtum des Enyalios ansetzen zu müssen, und da er nun das Vorgebirge Skiradion, das uns sogleich aus Plutarchs Bericht über die δρώμενα bekannt werden wird, nur als von der Athena Skiras her benannt denken konnte, hielt er jene χηλή für das Skiradion. Wir dagegen werden bald sehen, daß, wenn auf der χηλή die Athena Skiras ihren Sitz hatte, das Skiradion gerade nicht da, sondern anderswo liegen mußte. Hören wir vorher nur noch das einzige Zeugnis von der Athena Skiras auf Salamis. Unter dem vielen Klatsch und Gefabel, das die Seeschlacht umrankte, war auch, daß Adeimantos, der Führer der korinthischen Schiffe, beim Beginn des Kampfes aus Furcht das Weite — selbstverständlich Korinth und den Isthmos — gesucht habe, aber nur bis zum Heiligtum der Athenaia Skiras gekommen sei, wo ihm durch göttliche — natürlich Athenas — Sendung die Mahnung zur Umkehr beigebracht worden sei. Wieder ein Beweis, indirekt, auch für die Lage der damaligen Stadt; denn wer sich Adeimantos fliehend dachte, konnte ihn, sollte er nicht den Barbaren geradezu in die Arme rennen, nur nach Norden fliehen lassen: nördlich also von der Schiffsstellung, wo die Korinther am rechten Flügel, etwa vor der Stadt Salamis standen, lag die Skiras, nach einer auf dieselbe Fabel bezüglichen Plutarchstelle de Herodoti malign. 39 περὶ τὰ λήγοντα

[1]) Dasselbe scheint mir Aeschylus Pers. 447 mit Σαλαμῖνος τόποι zu sagen.

τῆς Σαλαμῖνος, Worte, die sehr gut auf jenen Punkt an der Nordostecke der Insel passen. Wenn aber die Athena Skiras auf jener χηλή lag, dann war — das Gegenteil von dem, was Lolling folgerte — das Skiradion gerade nicht da, sondern anderswo gelegen. Das sagt uns eben Plutarchs Mitteilung über die δρώμενα: ναῦς γάρ τις Ἀττικὴ προσέπλει σιωπῇ τὸ πρῶτον, εἶτα κραυγῇ καὶ ἀλαλαγμῷ προσφερομένων εἷς ἀνὴρ ἔνοπλος ἐξαλλόμενος μετὰ βοῆς ἔθει πρὸς ἄκρον τὸ Σκιράδιον † ἐκ γῆς προσφερομένοις, Worte, deren Lückenhaftigkeit bei † nicht unbemerkt bleiben konnte. Dieser Festbrauch zur Erinnerung an jenen Handstreich, der zur Einnahme von Salamis führte, konnte jene zuerst besetzte χηλή wohl zum Ausgangs-, nicht aber zum Endpunkt haben. War das Endziel vielmehr die Stadt und warf die attische Bemannung des einst megarischen Schiffes erst bei der Stadt, im nachahmenden Festgebrauch erst beim Skiradion die megarische Maske ab, so lag die Stadt eben auf dem Skiradion, war dies also ohne Zweifel das nördlich der Kynosura parallel laufende ἄκρον. Ganz so nahe bei seiner ursprünglichen Stellung, am rechten Flügel der hellenischen Flotte, können die ortskundigen Verleumder des Adeimantos die Athena Skiras nicht wohl gewußt haben.

Blicken wir nunmehr wieder auf Hierons Bild, so kann es doch wohl nicht einen Augenblick zweifelhaft sein, daß es die δρώμενα jenes Festes darstellt. Wir sahen den Altar und sein loderndes Feuer, wir sahen die festlich geschmückten Männer, sahen ihnen die κραυγή und den ἀλαλαγμός an und sahen den einzigen Bewaffneten, der schon die Felshöhe, offenbar das Skiradion, zu ersteigen beginnt. Das Schiff — ein Hierons Pinsel ungewohnter Vorwurf — haben sie bereits hinter sich. Nach ihm, wenn nicht nach anderen ebenfalls schon Herausgesprungenen, sah sich ja der letzte der Zehn um. Die Nachahmung des Festbrauches läßt nicht zweifeln, daß nicht, wie der Text jetzt lautet, der eine Bewaffnete allein, sondern ihm nach, auch alle übrigen Insassen des Schiffes heraussprangen und, jenem nach, das Skiradion hinauf zur Stadt oder Burg Salamis stürmten, unter fortdauerndem Kriegsgeschrei. Weiter aber mußte, damit die Mimesis vollständig wurde, auch die siegreiche Truppe, die zu Lande von Solon gegen Salamis geführt worden war, an dem festlichen Sturm auf Salamis teilnehmen. Von ihrer Erwähnung blieben hinter der Lücke † drei Worte. Ausgefallenes läßt sich, wo das Metrum nicht hilft, nie mit einiger Sicherheit ergänzen; ungefähr dürfte mit zwei Worten das Wesentlichste gegeben sein, und mit einem dritten auch die fehlende Aussage über die Nachfolge der übrigen Schiffsinsassen: μετὰ βοῆς ἔθει πρὸς ἄκρον τὸ Σκιράδιον ⟨προηγούμενος, ἄλλοις ἐναντίον⟩ ἐκ γῆς προσφερομένοις. Wie damals Solon mit dem Fußvolk von der χηλή aus zu Lande gegen die Stadt und ihre Bürgertruppe zog, so eilte auch bei der Gedächtnisfeier eine zweite festliche Schar über Land nach der Stadt Salamis. Auf dem Skiradion begegneten sich beide Teile: hier, in oder bei der Stadt muß das Heiligtum gelegen haben, bei dem die Feier ihren Abschluß fand. Plutarch fügt den zuletzt mit ihrer Ergänzung angeführten Worten hinzu πλησίον δὲ τοῦ Ἐνυαλίου τὸ ἱερόν ἐστιν ἱδρυσαμένου Σόλωνος, zum Dank für seinen Sieg. Was liegt also näher zu denken, als daß das Heiligtum des Enyalios auf dem Skiradion das Endziel des zweigeteilten Festzuges war? Diesem Heiligtum und seinem Gotte wird also nicht nur die κραυγή und der ἀλαλαγμός der Schiffsgenossen bei Plutarch und in unserem Bilde gelten, sondern auch die in letzterem sehr deutlich ausgesprochene

Gebärde der Adoration, die, wie Kopfhaltung und Blicke erkennen lassen, einer Gottheit auf der Höhe gelten. Die steile Höhe konnte der Maler in seinem Bildraum nicht wohl anders darstellen denn als Felspfeiler. So machte es ja ein halb Jahrhundert nachher auch der Meister des Albanischen Reliefs Conze 247. Hieron aber wollte doch auch die auf der Höhe vorhandene Ausbreitung andeuten: daher die Schirmform des Felsens oben. Da Hieron die Einzelheiten des Festes und seiner Bedeutung natürlich kannte, dürfen wir auch das Schildzeichen des Gewappneten nicht absichtslos gemalt denken. Es ist das allein sichtbare Vorderteil eines ungezäumten, wild dahersprengenden Rosses. Der Maler könnte dabei füglich an das Roß des Todes- und Kriegsgottes Ares, den Areion, gedacht haben, könnte unter seiner Gestalt auch Deimos oder Phobos verstanden haben, die Dämonen des Ares, die in jeder der drei Iliasstellen anders vorgestellt werden: 4, 400 der Eris (der αἰσχίστη) ähnlich; 11, 35 so, wie vermutlich auf dem ionischen Bronzerelief von Perugia Röm. Mitt. 1894 IX 284, als Drachen; 15, 119 endlich, sogar von Philologen des Altertums, als Rosse verstanden wurden. Also dem Enyalios zu Ehren wohl zeigt der Schild ein wild sprengendes Roß.

Zwischen dem Nordostvorgebirge von Salamis, der χηλή Plutarchs, und der Stadthöhe von Salamis spielte sich also die Aktion Solons und seiner Fünfhundert ab. Ist nun darin, so wie wir sie zu erkennen meinten, irgendein sagenhaft unglaublicher Zug, nachdem wir sie in dem nur etwa ein Jahrhundert jüngeren Spiegelbild der Gedächtnisfeier anschauen konnten? Deren Akte spielten sich ebenfalls zwischen den beiden Vorgebirgen ab, die eines im Angesichte des anderen liegen. Bei der Athena Skiras, die nach Athener Legende die Flucht des korinthischen Admirals gehemmt haben sollte, begann die Feier. Näheres erfahren wir nicht; aber können wir bei jener von Lolling wiedergefundenen Inschrift umhin zu denken, daß die Prytanen der Hippothontis, die an der χηλή bei dem Athenatempel ihre Namen in den Fels eingraben ließen, als solche, die die Göttin verehrt hatten, εὐσεβήσαντες ⟨ἐς⟩ τὴν θεόν, irgend einmal zu der Bemannung des zu dem nachahmenden Festspiel ausgesandten Schiffes gehört haben? Es wäre nun vielleicht nicht unstatthaft, zu vermuten, daß man an jedem der beiden Orte auch die andere Gottheit mitverehrt habe, also etwa bei der Athena Skiras, wie Lolling zu erkennen meinte, auch dem Enyalios Altar oder Kapelle, ebenso neben dem Heiligtum des Enyalios auf dem Skiradion auch einen Altar der Athena gegründet habe; doch müssen wir das dahingestellt sein lassen, wie es ja auch für unsere Aufgabe belanglos ist. Wohl aber haben wir noch zu fragen, auf welche von beiden Gottheiten, den Enyalios oder die Skiras, der brennende Altar unseres Bildes zu beziehen ist. Wie er da, in der Mitte der Zehn, die an ihm vorbeizuziehen scheinen, steht, will er sich nicht recht in den Zusammenhang schicken: der Altar Athenas kann füglich nicht mehr, derjenige des Enyalios noch nicht vor Augen stehen. Aber beherzigen wir die Freiheit, mit der Raum und Zeit von der griechischen Kunst behandelt werden; durch den Henkel ferner wird der Altar ja doch in gewissem Sinne aus dem Gefolge der Zehn herausgehoben; und ist sein Platz in einer Hinsicht in der Mitte der Zehn, so ist er in anderer dagegen dem signierten Henkel neben dem Skiradion gerade entgegengesetzt. Wir

müssen nochmals Kleines mit Großem vergleichen. Am Parthenon war der Bau des Festzuges am Friese mit dem Bau des Tempels in Einklang; an Hierons Schale steht die Anordnung des Festzuges der δρώμενα mit dem Bau des Gefäßes in Widerspruch: dieser heischte vielleicht, Anfang und Ende des Zuges dem Gegensatze der Henkel anzupassen. Doch nur Altar und Felsklippe stehen so gegensätzlich, jener als Andeutung des Ausgangspunktes unter dem einen, diese als Zielpunkt neben, weil unter ihm kein Platz, dem andern Henkel; der Festzug ist ohne Rücksicht auf den Bau der Schale komponiert. Zu symmetrischem Ausgleich ist, als Gegengewicht der Klippe rechts, der Ölbaum links angebracht, dieser ohne Zweifel als Andeutung der auf Salamis wachsenden Ölbäume, an die selbst Euripides Troer. 801 zu denken scheint, wenngleich seine ὄχθοι ἱεροί die athenische Burg mit Umgebung sind.

Ein Wort noch über den Sack des alten Dieners. Er sagt uns, daß das Herrlein am Orte des Festes noch anderen Freuden entgegenging: Bad und Würfelspiel. Wie beide sich in modernem Leben verbunden haben, ist bekannt. Unter den Orten, wo das, wie es scheint, auch im Altertum statthatte, wird die Athena Skiras genannt, allerdings die attische beim Phaleron. Macht nun unser Bild uns nicht glauben, daß das gleichnamige Salaminische Heiligtum es nicht anders hielt? Ja, wo nur der Vermutung Raum bleibt: läge es so fern zu denken, daß auch das bekannte, oft in Vasenbildern älterer Stile dargestellte Würfelspiel der Heroen [1]), von denen der, für die Athener, attische Aias von Salamis einer ist, vor einer Athena, die bald als Bild, bald als lebendige Göttin erscheint, mit Sage und Bräuchen der Skiras zusammenhänge? Von Phoenikern (Palamedes) eingeführt, wird das Würfelspiel bei der Skiras von Salamis so üblich gewesen sein wie bei der von Phaleron, die von jener wohl »eine Filiale« war. Daher ist der Salaminier Aias der Erste beim Spiel, das für seine Art ein so charakterischer Zeitvertreib, wie die κλέα ἀνδρῶν für Achilleus, in Polygnots Nekyia und in der Parodos der Aulischen Iphigenie so gut wie in den genannten Vasenbildern. Deren Vorgang zu erläutern dient noch eine aus gleicher Quelle stammende Überlieferung. Denn der in jene Darstellungen des Spieles hereinreichende Kampf gerüsteter Helden, die offenbar, von Athena angetrieben, gegen den Feind eilen, bietet bestens eben die sicherlich von Sage und Epos gegebene Situation, die uns Sophokles im Aias 770, als aus Kalchas' Munde vernommen, von einem Boten wiedergeben läßt: wie Athena — δίας Ἀθάνας ὄσσα wohlgemerkt — den Helden antrieb, ἐπ' ἐχθροῖς χεῖρα φοινίαν τρέπειν, worauf der Hochmütige erwidert:

ἄνασσα, τοῖς ἄλλοισιν Ἀργείων πέλας
ἵστω, καθ' ἡμᾶς δ'οὔποτ' ἐκρήξει μάχη.

Jetzt aber ist auch das Geschichtliche noch einen Augenblick zu betrachten. Ob Salamis im siebenten Jahrhundert zu Athen, ob es nicht vielmehr zu Megara gehört habe, geht uns nicht an: nur wie und durch wen es um 600 in den Besitz Athens

[1]) S. Welcker, Alte Denkmäler III 3 und Hartwig zu Meisterschalen Taf. 28, S. 274. Robert, Nekyia 57, 36 verwirft mit Recht die Meinung, es handle sich um ein Würfelorakel, bleibt dabei, wie im Jahrbuch III 62, 8, nur Zeitvertreib »auf Vorposten« zu verstehen.

kam. Solons moralischer Anteil an der Eroberung ist durch seine Gedichte verbürgt; daß er auch als Truppenführer dazu vorzüglich beigetragen habe, nehmen Grote, Curtius, Duncker und Neuere wie Busolt II² 217,2 auf Grund von Plutarchs Erzählung an. Andere wie Wilamowitz, zuletzt Aristoteles I, 267 f., Niese, Histor. Untersuchungen, (später 1892 richtiger) Toepffer, quaest. Peisistrateae, wiederholt in seinen Beiträgen zur griech. Altertumswissenschaft S. 1 ff., gebilligt von Ed. Meyer II 403 Anm., Beloch I 2² haben Plutarchs Darstellung geringer bewertet, haben Solon genommen, um Peisistratos zu geben. Man hat das, was von jenem berichtet wird, »Legende« genannt gegenüber der »Wahrheit« von Peisistratos. Dabei ist Plutarch unrichtig beurteilt: Widersprüche und Unklarheiten gab man ihm fälschlich schuld. Man übersah, daß er Megara vorher im »Theseus« als attischen Besitz bezeichnet hatte, also Solon 12 füglich vom Verluste Nisaias sprechen durfte. Und 10 hatte er summarisch die Fortdauer des Krieges und dessen Wechselfälle angedeutet, τῶν Μεγαρέων ἐπιμενόντων πολλὰ κακὰ καὶ δρῶντες ἐν τῷ πολέμῳ καὶ πάσχοντες, bis zum Schiedsgericht. Damit verträgt sich durchaus, daß er bei besonderem Anlaß 12 noch einzelnes aus diesen κακά namhaft macht. Bis zu dem Schiedsgericht war es ein einziger Fehdezustand πόλεμος, der neben den mancherlei inneren Wirren herging, notwendiger- und natürlicherweise mit ihnen verflochten. Plutarch, der Solons Leben darstellt, war berechtigt, von Solons Verdiensten zu sprechen, ohne diejenigen des Peisistratos gleichermaßen hervorzuheben. Im Zusammenhang mit der megarischen Fehde nannte er ihn 8 nur, soweit die geringere Tradition ihn mit der ersten Besetzung in Verbindung brachte. Weshalb diese von Plutarch verschmähte Sage in der Tat abzulehnen sei, wie auch Aristoteles Staat 17, 2 sie ablehnt, ward vorher bereits gesagt.

Lehnt man nun die von Plutarch 9 vorgezogene Überlieferung mit gleichem Recht ab? Die überraschende Bestätigung, die sie durch das ein halbes Jahrtausend ältere Vasenbild erfährt, kannte man nicht. Hatten aber die δρώμενα, selbst in Plutarchs Darstellung, nicht das Recht, etwas ernster genommen zu werden? Das Fest des Ares, der eine Bewaffnete noch, der Sturm auf die (Burg-)Höhe, dazu die aus der Aetiologie vermeintlich herausgesponnene andere Lokalität der nach Eleusis schauenden χηλή — hat das alles miteinander anders einen Sinn, denn als Erinnerung an die Einnahme der Stadt Salamis? Auch die von Koehler, Athen. Mitt. IX 1884, 124, gewürdigte Angabe von den 500 für die Kleruchie aufgebotenen Freiwilligen. Toepffer war genötigt, seine Entwertung des Plutarchischen Zeugnisses auf die Doppelung der Stadt Salamis und anderes zu stützen, was im vorstehenden bereits anders bestimmt werden mußte. Sicherlich hat Plutarch seine Nachricht von der ersten Eroberung von Salamis, die mit dem, was die Megarer bei Pausanias I 40, 5 sagten, bestens sich vereinen läßt, aus älterer Quelle geschöpft. Solons Anteil verträgt sich mit dem, was Peisistratus zugeschrieben wird, durchaus; was man als Legende taufte, hat alles Anrecht, als Geschichte zu gelten.

Hamburg. Eugen Petersen.

# DAS ORAKELNDE HAUPT DES ORPHEUS.

Für die Existenz eines Orpheus-Orakels auf Lesbos pflegt man sich auf die Darstellung einer attischen Schale blühenden Stils zu berufen, die nach dem Bullettino archeologico Napolitano VI 1857 tav. IV, wo sie Minervini zuerst veröffentlicht und besprochen hat, in starker Verkleinerung hier (Abb. 1) abgebildet wird. Literarisch bezeugt ist dies Orakel nur durch Philostrat; die älteren Zeugen berichten nur, daß das abgeschlagene Haupt des Orpheus auf seiner Leier singend durch das Ägäische Meer nach Lesbos geschwommen ist[1]. Allein Philostrat behauptet zu wissen, daß dies Haupt aus der Tiefe der Erde Orakel gegeben, und nicht nur von allen Aeolern und Ioniern, sondern auch von den Babyloniern und später von Kyros befragt worden sei (Heroik. V 3), aber er weiß es auch, daß im ersten nachchristlichen Jahrhundert, zur Zeit des Apollonios von Tyana, dieses Orakel nicht mehr existierte;



Abb. 1. Innenbild einer attischen Schale.

denn Apollon, eifersüchtig auf diesen Nebenbuhler, durch den seine eigenen Orakel in Gryneion, Klaros und Delphi in Schatten gestellt wurden, habe dem Haupte Schweigen geboten mit dem Bemerken, daß es schon im Leben genug geschwatzt habe[2]. Daß es aber am Ende des fünften Jahrhunderts noch in Blüte gestanden habe, schließt man eben aus dem Vasenbild. In Wahrheit aber beweist dieses gerade das Gegenteil. In mäßiger Erhebung über dem Erdboden schwebt das Haupt des Orpheus, Orakel kündend, die ein vor ihm sitzender junger Mann in die Schreibtafel einträgt. Hinter dem Haupte steht Apollon. Man nimmt nun an, daß dieser dem Orpheus seinen Segen gebe oder ihn gerade inspiriere, wie er selbst von Zeus inspiriert wird (Aisch. Eum 19. 616 ss). Aber dem widerspricht die gebieterisch über das Haupt des Orpheus und gegen den Jüngling ausgestreckte rechte Hand: er protestiert, πέπαυσο sagt er, wie es bei Philostrat heißt, τῶν ἐμῶν und wehrt dem Jüngling, die Lügenorakel aufzuzeichnen. Es ist also gerade die Aufhebung des Orpheusorakels dargestellt,

[1]) Phanokles Fr. 1 (Stob. Flor. LXIV 14), Vergil Georg. IV 525, Ovid Met. XI, 56 ff., Lukian adv. indoct. 11.

[2]) Vit. Apollon. IV 14 φασὶ δὲ ἐνταῦθά ποτε (auf Lesbos) τὸν Ὀρφέα μαντικῇ χαίρειν, ἔστε τὸν Ἀπόλλω ἐπιμεμελῆσθαι αὐτόν. ἐπειδὴ γὰρ μήτε ἐς Γρύνειον ἐφοίτων ἔτι ὑπὲρ χρησμῶν ἄνθρωποι μήτε ἐς Κλάρον μήτ' ἔνθα ὁ τρίπους ὁ Ἀπολλώνειος, Ὀρφεὺς δὲ ἔχρα μόνος, ἄρτι ἐκ Θράκης ἡ κεφαλὴ ἥκουσα, ἐφίσταταί οἱ χρησμῳδοῦντι ὁ θεὸς καὶ ‚πέπαυσο' ἔφη, ‚τῶν ἐμῶν, καὶ γὰρ ᾄδοντά σε ἱκανῶς ἤνεγκα'.

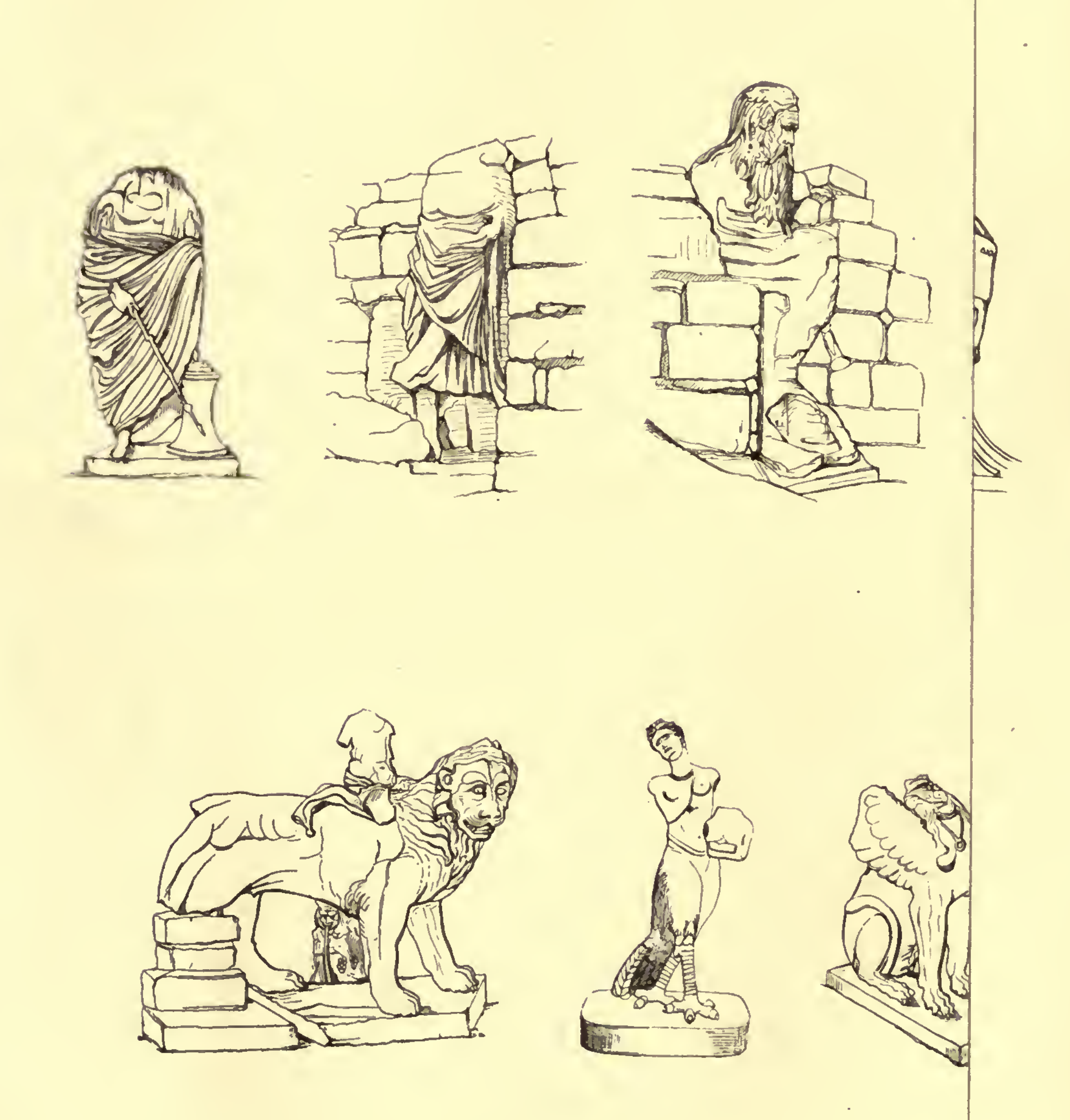
wie sie Philostrat, der offenbar guter mythographischer Tradition folgt, berichtet. Weiter aber sagt Philostrat, daß diese Aufhebung geschah, als das Haupt eben aus Thrakien gekommen war (ἄρτι ἐκ Θρᾴκης ἡ κεφαλὴ ἥκουσα), also noch in mythischer Zeit. Folglich hat in historischer Zeit das Orakel überhaupt nicht existiert, die ganze Geschichte ist ein Mythos, und alle religionswissenschaftlichen Folgerungen, die man daran geknüpft hat, sind Phantasiegebilde. Daß Philostrat im Widerspruch mit sich selbst im Heroikos das Orakel noch zur Zeit des Kyros bestehen läßt, wird keiner, der diesen Schriftsteller kennt, als Gegenargument anführen, wie auch nach Ed. Meyers ausgezeichneten Ausführungen [1]) niemand den Besuch des Apollonios an der verwaisten angeblichen Orakelstätte, die Philostrat ebensogut auf den Mond als nach Lyrnessos hätte verlegen können, für bare Münze nehmen wird.

Halle (Saale). C. Robert.

[1]) Hermes LII 1917 S. 373 ff. 415 ff.







# DIE GRIECHISCHEN DENKMÄLER VOM DROMOS DES SERAPEUMS VON MEMPHIS.

Der Wunsch, die aus der ersten Hälfte des II. Jahrhunderts v. Chr. stammenden sogenannten »Serapeumspapyri«, die ich im I. Bande meiner »Urkunden der Ptolemäerzeit« (= UPZ) neu herausgebe [1]), so gründlich wie möglich zu verstehen, führte mich in den Osterferien 1914 zu einem genaueren Studium der Publikationen von Auguste Mariette über seine in den Jahren 1850—1854 gemachte Ausgrabung des Serapeums von Memphis. So unzureichend seine Berichte, Karten und bildlichen Reproduktionen sind [2]), habe ich doch erst durch ihre Verarbeitung die reale Basis für eine lebendige Anschauung von dem in jenen Papyri uns entgegentretenden Leben im memphitischen Serapeum gewonnen, und ich glaube, daß manche Streitfrage schon früher geklärt wäre, wenn Mariettes Berichte schon früher einmal kritisch untersucht wären. So hätte Kurt Sethe kaum auf den Gedanken kommen können, daß die ἐγκάτοχοι nicht eine besondere Art von Sarapisdienern, sondern weltliche Strafgefangene seien, wenn er nicht, wie wir alle, in Mariettes falscher Topographie befangen gewesen wäre [3]). Ebenso würde der Streit um die Herkunft des Sarapis, der namentlich in den letzten Dezennien so lebhaft entbrannt ist, vielleicht nicht zu einem so unüberbrückbaren Dissens geführt haben, wenn man schon früher aus Mariettes Arbeiten die wirklichen Unterlagen für den Kult des Sarapis im memphitischen Serapeum zu gewinnen versucht hätte. Mich hat die Beschäftigung mit diesen Publikationen sofort zu topographischen und archäologischen Ergebnissen geführt, durch die ich mich, in Verbindung

---

[1]) Das Manuskript dieses seit langem versprochenen Bandes ist bis auf einen kleinen Rest fertiggestellt. Hoffentlich wird die Drucklegung bald ermöglicht werden können.

[2]) Aug. Mariette, *Choix de monuments et de dessins découverts ou exécutés pendant le déblaiement du Sérapéum de Memphis 1856. — Le Sérapéum de Memphis par* Aug. Mariette-Pascha, *publié d'après le manuscrit de l'auteur par* Gaston Maspero, I 1882, dazu gleichzeitig ein Atlas, 1. Lieferung von fünf Tafeln. Fortsetzungen sind nicht erschienen. Von der geplanten Gesamtpublikation (Textband in Quart, Atlas in Folio von 110 Tafeln in vier Abteilungen) sind m. W. nur 36 Tafeln der dritten Abteilung erschienen (*Le Sérapéum de Memphis* 1857). Ich zitiere mit *Le Sérapéum* den Bericht von 1882.

[3]) K. Sethe, »Sarapis und die sogenannten κάτοχοι des Sarapis«. Abh. Kgl. Ges. d. Wiss. zu Göttingen, ph.-hist. Kl. N. F. XIV Nr. 5, 1913 (vgl. K. Sethe, GGA. 1914 Nr. 7). In meiner Zurückweisung des erstgenannten Aufsatzes (Archiv für Papyrusforschung VI 184 ff.) habe ich die aus der neuen Topographie sich ergebenden Gegenargumente noch nicht verwerten können, da ich sie erst 1914 gewonnen habe. Vgl. die neue Behandlung der Frage in den UPZ. Eine Andeutung unten S. 155, 2.

mit anderen Beobachtungen, veranlaßt gesehen habe, die bis dahin (1914) auch von mir vertretene Ansicht, Sarapis sei von Ptolemaios I. von auswärts in Ägypten eingeführt, aufzugeben und mich vielmehr der anderen, schon von Champollion angebahnten Auffassung anzuschließen, nach der Sarapis eine hellenistische Umbildung des Osiris-Apis von Memphis ist. Auf diese religionsgeschichtlichen Probleme gehe ich hier um so weniger ein, als ich sie in den UPZ ausführlich behandelt habe. Auch über die topographischen Ergebnisse, die dort gleichfalls eingehender begründet sind, will ich hier nur so weit referieren, als sie zum vollen Verständnis der zu behandelnden Denkmäler beitragen können. Eventuelle Einwendungen gegen beide Ergebnisreihen werden daher besser zurückgestellt, bis ich meine Gründe in den UPZ vorgelegt habe. Dagegen habe ich mich entschlossen, die genauere Behandlung der griechischen Denkmäler vom Serapeum aus den UPZ auszuscheiden, nicht nur im Interesse der größeren Einheitlichkeit meiner Textpublikation, sondern vor allem, um von dieser Stelle aus sicherer das Interesse der archäologischen Welt auf diese merkwürdigen hellenistischen Denkmäler zu lenken. Wenn sie bisher, wiewohl seit langen Dezennien bekannt, mit ganz vereinzelten Ausnahmen von der Archäologie, wie auch von der Religionswissenschaft, ignoriert worden sind, so erklärt sich das einerseits wohl daraus, daß sie — mit Ausnahme der Sirene im Museum von Cairo — von Mariette in situ zurückgelassen, alle wieder vom Wüstensande verweht worden sind, andererseits aber aus der Mangelhaftigkeit der Zeichnungen Mariettes, die zu stilistischen Analysen absolut nicht ausreichen. Auf dieses unzureichende Material angewiesen, kann ich um so mehr nur eine erste Vorarbeit liefern, die auf nachsichtige Beurteilung hofft, als ich kein archäologischer Fachmann bin. Es war mir von um so größerem Werte, daß ich die archäologischen Fragen mit Paul Wolters in München, Carl Robert in Halle und Ferdinand Noack in Berlin durchsprechen konnte. Ihnen allen spreche ich meinen wärmsten Dank aus, ebenso auch Hiller von Gaertringen, dem ich einen sehr wertvollen epigraphischen Beitrag verdanke, und Ludwig Borchardt und Georg Steindorff, mit denen ich manche topographischen und religionsgeschichtlichen Fragen besprochen habe.

Die folgenden Darlegungen decken sich inhaltlich im wesentlichen mit dem, was ich am 8. Dezember 1917 in der Berliner Archäologischen Gesellschaft am Winckelmannsfest vorgetragen habe.

## I. Zur Topographie.

Mariettes Plan (Abb. 1), der den Ausschnitt von der westlich von Memphis sich ausdehnenden Riesennekropole bietet, der zwischen der Stufenpyramide von Sakkara im Süden und dem Dorf Abusir im Norden liegt, zeigt am Wüstenrande im Osten einen Gebäudekomplex mit der Bezeichnung *Sérapéum grec*, westlich davon in der Wüste einen größeren Komplex mit der Bezeichnung *Sérapéum égyptien*, beide miteinander verbunden durch die von Strabo XVII S. 807 C erwähnte von Ost nach West laufende Sphinxallee. Inmitten des großen Peribolos im Westen

entdeckte Mariette am 12. November 1851 die unterirdischen Apisgrüfte (Abb. 1 A) [1]), in denen seit Ramses II. die toten Apisstiere bestattet wurden, die durch ihren Tod mit Osiris vereinigt, als Osiris-Apis göttlich verehrt wurden [2]). Ihrem Kult diente der über den Grüften sich erhebende oberirdische Tempel — nennen wir ihn den Zentraltempel —, der also seiner Zweckbestimmung nach den Totentempeln der Pyramiden entspricht. Seine Umrisse sind in Le Sérapéum pl. I (Abb. 1) nur unbestimmt angedeutet, während die Karte in *Choix* pl. II feste Linien eingezeichnet hat, die aber nach Mariettes Ausgrabungsbericht sich nicht kontrollieren lassen und mit größter Vorsicht aufzunehmen sind [3]). Hier oben wurde der gleichnamige Gott Osiris-Apis verehrt (griechisch Ὀσεράπις oder Ὀσοράπις), der, wie ich in den UPZ begründe, gewissermaßen als Abstraktion aus der Vielheit der unten ruhenden Stiere, nicht als Stier, sondern als thronender Osiris (vielleicht mit Stierkopf?) im Kultbild dargestellt, wie eine lokale Abart des Osiris als




Abb. 1.

[1]) Diese allein werden als Attraktionsstück für die Touristen offen gehalten. Alle anderen Funde sind wieder vom Sande verschüttet worden.

[2]) Vorher, mindestens seit Amenophis III., hatte jeder Stier seine Einzelgruft bekommen, über der sich oberirdisch ein kleiner Totentempel erhob. Vgl. Le Sérap. S. 117.

[3]) Dasselbe gilt auch von den Gebäuderesten im Ostkomplex. Wie weit hier Konstruktion vorliegt, wie weit wirkliches Wissen, läßt sich meist schwer sagen. In manchen Punkten hilft Quibell weiter (s. unten).

Unterweltsgott aufgefaßt wurde — wie von den Ägyptern so auch später von den Griechen. Hieraus erkläre ich, daß der aus diesem Unterweltsgott des oberirdischen Tempels, nicht aus dem toten Apisstier der Grüfte abgeleitete Sarapis von vornherein mit Osiris gleichgesetzt wurde und daher nicht nur als der unterweltliche Herr der Seelen, sondern auch der Gott der Fruchtbarkeit, darum als Hades-Pluton gefaßt wurde [1]).

Von dem Pylon an der Ostseite des Peribolos führte eine steingepflasterte Straße (δρόμος) in einer Länge von 85,95 m (Le Sérap. S. 28) ostwärts zu einem kleinen Tempel, an dessen Wänden Mariette den Namen des Nektanebo II. fand. Die Bedeutung dieses Tempels, in dem die Namen des Apis, Osiris-Apis und Apis-Osiris häufig begegnen, bedarf noch weiterer Aufklärung durch erneute Freilegung. Im Süden und Norden war dieser Dromos (Abb. 1 rechts von B) eingefaßt von zwei Steinmauern von 1,55 m Dicke und über 1 m Höhe, die Mariettes Arbeiter »Mastabas« tauften (Le Sérap. S. 28). Die Nordmastaba war unterbrochen von einer ägyptischen Aedicula und (westlich davon) einer rein griechischen »Kapelle« (l. c. S. 29). Vgl. Abb. 2. Am Ostende der Südmastaba, unmittelbar vor dem Nektanebo-Tempel, stand nach Norden geöffnet [2]) eine halbkreisförmige Exedra (*hémicycle*), deren Sockel mit den Statuen von elf griechischen Dichtern und Denkern geschmückt war. Oben auf der Südmastaba, gegenüber den beiden Kapellen der Nordseite, stand eine Denkmälergruppe griechischer Arbeit. Diese griechische »Kapelle« sowie die Exedra und diese Statuengruppe auf der Mauer sind die drei griechischen Denkmäler, die ich unten genauer behandeln will. Für die Beurteilung der beiden letzteren ist es wichtig zu konstatieren, daß südlich hinter der Südmastaba keine Gräber gewesen sind. Sowohl unsere Karte (Abb. 1) wie auch die Karte in *Choix* zeigen dort vielmehr Gebäudereste, die wohl zum Nektanebo-Tempel oder zum Serapeum gehörten [3]). Auch die Tafel 10 der *Carte de la Nécropole Memphite* von Morgan (1897), die sich zur Aufgabe gestellt hat, alle bekannten Gräber zu verzeichnen, hat hier kein Grab eingetragen, sondern schreibt hier parallel dem Dromos: »*Temple de Nectanebo*«, entsprechend der Angabe Mariettes auf unserm Plan zu B.

Gegenüber der Exedra mündete die Sphinxallee auf den Dromos, nachdem sie eine plötzliche Wendung nach Süden gemacht hatte. Vgl. außer Abb. 1 auch Abb. 3. Diese Sphinxe stammen nach Mariette (S. 76) aus der XXVI. Dynastie, werden aber heute in den Anfang der Ptolemäerzeit oder dicht davor gesetzt, wie mir Borchardt und Heinrich Schaefer sagten. Natürlich muß es hier schon vor Anlage der Sphinxallee von vornherein eine Straße vom Wüstenrande her ge-

[1]) Sethe hat richtig erkannt, daß der Osiris-Apis, aus dem der Sarapis hervorgegangen ist, als Unterweltsgott zu fassen ist, aber ich kann ihm darin nicht zustimmen, daß dieser Osiris-Apis eine Kombination des Osiris mit dem jeweilig lebenden Apis sei. Dagegen spricht allein schon meine Deutung des Zentraltempels als des Totentempels der Grüfte. Vgl. weiteres in den UPZ.

[2]) Bei Morgan (s. oben) Pl. 10 ist der Halbkreis fälschlich nach Süden geöffnet.

[3]) Heute steht hier die *Maison de Mariette*, die den Besuchern der Apisgrüfte eine erwünschte Rast bietet.

geben haben, schon für den Transport der Apismumien. Abgesehen von jener plötzlichen Biegung führte die Sphinxallee in ost-westlicher Richtung mitten durch das Gräberfeld der Nekropole hindurch, daher mit Berücksichtigung der schon vorhandenen Grabanlagen in nicht ganz gerader Linie verlaufend, in einer Gesamtausdehnung von zirka 1120 m zu dem Ostkomplex. Nach Mariettes Berechnung muß sie etwa 370—380 gleichartige Sphinxe umfaßt haben (Le Sérap. S. 75).

Auf die baulichen Überrreste des Ostkomplexes am Wüstenrande, für den die Ausgrabungen von Quibell 1905 ff.[1]) manche neue Aufschlüsse gebracht haben, gehe ich hier nicht ein, da sie für unsere Probleme nicht in Betracht kommen. Nur das sei hervorgehoben, daß die große breite Umfassungsmauer, an die sich nach Süden eine ähnliche anschließt, zeigt, daß hier ein größerer Tempel gestanden haben muß.

Diese topographischen Tatsachen sind nun von Mariette dahin gedeutet worden, daß der Westkomplex *le Sérapéum égyptien*, der Ostkomplex *le Sérapéum grec* umfasse. Ich bin zu dem Ergebnis gekommen, daß diese Auffassung, die bis heute Allgemeingut der Wissenschaft ist, durchaus unbegründet ist. Den genaueren Nachweis muß ich mir für die UPZ vorbehalten. Hier mögen folgende Andeutungen genügen. Mariette ist offenbar irregeleitet worden durch die topographischen Irrtümer in dem *Mémoire sur le Sérapéum*, das Brunet de Presle 1852 zu dem ausgesprochenen Zweck veröffentlicht hat, um Mariette bei seinen damaligen Arbeiten in der Wüste durch Beibringung der Angaben der Serapeumspapyri usw. zu unterstützen. Unter dem Eindruck dieser Lektüre wendete sich Mariette im Herbst 1852 zu dem Ostkomplex — in dem er dann übrigens nur *à la surface* gegraben hat — mit der vorgefaßten Meinung, hier müsse das »Griechische Serapeum«, der Schauplatz für die Erzählungen der Papyri, liegen, da er innerhalb des Peribolos im Westen nur auf rein ägyptische Denkmäler gestoßen war. So hat er, wiewohl er in seinem Resumé S. 75 ehrlich zugibt, keines der in den Papyri genannten Gebäude gefunden zu haben, doch das »Pastophorium«, in dem der ἐγκάτοχος Ptolemaios, Sohn des Glaukias, wohnte, auf dem oberen Plateau im Ostkomplex mit D willkürlich eingezeichnet. Der richtige Schluß, den er aus der Auffindung zahlreicher Hundemumien hierselbst zog, daß hier das in den Papyri erwähnte Anubieum gelegen haben müsse, bestärkte ihn in seiner Prämisse, da er bei Brunet de Presle las, daß dies zum »Großen Serapeum« der Papyri gehört habe.

In Wirklichkeit zeigen die Papyri, daß das Anubieum außerhalb des großen Serapeums gelegen hat, und daß man das Serapeum verlassen mußte, um zum Anubieum hinabzusteigen. Im Gegensatz zu Mariette zeige ich in den UPZ, daß der griechische Sarapis nicht im Ost-, sondern im Westkomplex verehrt worden ist. Ein Hauptargument dafür ist die Tatsache, daß die hier zu behandelnden griechischen Denkmäler sich am Dromos im Westkomplex befinden. Man hätte sie doch unmöglich hierher vor den Eingang zum ägyptischen Tempel gesetzt, wenn der griechische Tempel des Sarapis sich im Osten am Wüstenrande befunden

[1]) Quibell, Excavations at Saqqara (1905—1906), (Service des Antiquités de l'Egypte 1907).

hätte. Der Ausweg Mariettes, diese Denkmäler müßten später einmal nach Westen versetzt worden sein (Le Sérap. S. 78), ist nichts als eine Bankerotterklärung. Im besonderen beweist die unten als Amtslokal der λυχνάπται erklärte Kapelle auf dem Dromos unwiderleglich, daß der Gott Sarapis, in dessen Dienst sie tätig waren, im Westen verehrt worden ist und nicht im Osten (s. unten S. 159)[1]. Eine volle Bestätigung fand ich nachträglich in dem schon so oft herangezogenen Bericht Strabos (XVII S. 807 C), dem wir den wahren Tatbestand schon längst hätten entnehmen sollen: Ἔστι δὲ καὶ Σαράπιον ἐν ἀμμώδει τόπῳ σφόδρα, ὥσθ' ὑπ' ἀνέμων θῖνας ἄμμων σωρεύεσθαι, ὑφ' ὧν αἱ σφίγγες αἱ μὲν καὶ μέχρι κεφαλῆς ἑωρῶντο ὑφ' ἡμῶν καταχεχωσμέναι, αἱ δ' ἡμιφανεῖς· ἐξ ὧν εἰκάζειν παρῆν τὸν κίνδυνον, εἴ τῳ βαδίζοντι πρὸς τὸ ἱερὸν λαῖλαψ ἐπιπέσοι. Hiernach ist klar, daß Strabo sich das Σαράπιον, das Ziel der Wanderer, die eventuell durch Sandstürme in die Gefahr kamen, wie die Sphinxe verweht zu werden, nur am Ende der Sphinxallee, also im Westkomplex gedacht haben kann[2]. Strabo, der selbst das Serapeum besucht hat, setzt es also deutlich hinten in die Wüste und nicht an den Wüstenrand[3].

Des weiteren zeige ich in den UPZ, daß die Terminologie der Papyri uns zu der Annahme zwingt, daß der hellenistische Sarapis auch hier im Westen keinen eigenen Σαραπιεῖον genannten Tempel gehabt hat, daß es also in Memphis überhaupt kein griechisches Serapeum gegeben hat. Nach Einführung des Sarapiskultus unter Ptolemaios I. ist vielmehr der alte Zentraltempel des Osorapis offiziell und auch populär als τὸ Σαραπιεῖον bezeichnet worden. Die Papyri — wie übrigens auch Strabo l. c. — kennen überhaupt nur ein Σαραπιεῖον, und das ist der Totentempel des Osiris-Apis, in dem nunmehr gleichzeitig auch der griechische Sarapis verehrt worden ist[4].

Dies ist der neue Tatbestand, der vor allem mich zu dem im Eingang erwähnten Umschwung in meiner Ansicht über die Herkunft des Sarapis bestimmt hat, denn er findet seine Erklärung am besten durch jene Theorie, nach der Sarapis nur eine hellenistische Umbildung des alten Osiris-Apis ist[5]. Mit der Zweiheit der

[1] Die Inkubationen beim Sarapis können also nur im Westen ausgeübt sein. Dadurch bekommt das Aushängeschild des Traumdeuters, das im Ostbezirk gefunden wurde (vgl. O. Rubensohn, Festschrift f. Joh. Vahlen S. 3 ff.), erst seine volle Erklärung: der pfiffige Kreter wollte damit seinen Konkurrenten im Serapeum das Wasser abgraben.

[2] Es bedarf keines Wortes, daß die Sphinxe, die Mariette und Quibell in dem östlichen Peribolos fanden, angesichts der Strabonischen Schilderung der θῖνες ἄμμων hier nicht in Betracht kommen, sondern nur die Sphinxe der Allee, d e durch die freie Wüste führte.

[3] Dasselbe gilt von Pausanias I 18, 4, denn wie seine Bemerkung über die Unzugänglichkeit der Grüfte zeigt (vgl. hierzu unten S. 197, 1), ist es der ägyptische Totentempel, den er mit dem alexandrinischen Serapeum vergleicht. Darum kann er ihn auch das ἀρχαιότατον ἱερὸν Σαράπιδος nennen; stammt er doch schon aus den Zeiten Ramses' II. — Auch schon Nymphodor hat die richtige Vorstellung gehabt. S. unten S. 196, 3.

[4] Das schließt natürlich nicht aus, daß Sarapis dort, wie andere Götter, eine eigene Kapelle oder auch ein kleines Heiligtum gehabt habe, das dann aber nicht τὸ Σαραπιεῖον gewesen sein kann.

[5] Damit erklärt sich auch, daß die Priesterschaft im memphitischen Serapeum — anders als im alexandrinischen — rein ägyptisch gewesen ist. Vgl. UPZ.

Serapeen fällt eines der Argumente für die auswärtige Herkunft des Gottes [1]). Für die wichtigen religionsgeschichtlichen Konsequenzen, die sich hieraus für das Wesen des Sarapis ergeben, muß ich auf die UPZ verweisen. Im besonderen glaube ich jetzt manche Einzelheiten dieser synkretistischen Religion aus den Besonderheiten des memphitischen Kultus noch genauer, als es bisher geschehen ist, erklären zu können.

Über die Deutung des Ostkomplexes bemerke ich nur, daß hier nach den Papyri das Anubieum gelegen hat, wie auch Mariette wegen der Hundemumien dies mit Recht hier, und zwar oben auf dem Plateau, angesetzt hat. Nach den Papyri muß der heilige Bezirk des Anubieum nicht unbedeutenden Umfang gehabt haben, denn abgesehen von dem Tempel und von Herbergen für die Wallfahrer erwähnen sie innerhalb derselben eine Amtsstelle für den Strategieverwalter des Memphites, eine Gendarmeriestation und ein Staatsgefängnis (φυλακή) [2]). Durch letzteres erkläre ich den Namen *Es Sign Yousef* (»das Gefängnis Josephs«), mit dem die Arbeiter Mariettes wie auch jetzt noch die Quibells gewisse Örtlichkeiten hier bezeichneten: nachdem man in christlicher Zeit den Sarapis für den Joseph erklärt hatte, lag es nahe, sein Gefängnis hier zu lokalisieren, da Jahrhunderte hindurch hier ein Staatsgefängnis gewesen war. Damit fällt die Beziehung der Träume Josephs auf die Träume der ἐγκάτοχοι, worin Mariette wieder eine Bestätigung für seine Annahme fand, daß diese ἐγκάτοχοι hier im Osten gewohnt hätten. In Wirklichkeit folgt aus der obigen neuen Topographie, daß diese ἐγκάτοχοι, die durch religiöse Bindung den Tempelbezirk des Sarapis nicht verlassen konnten, und die gelegentlich »angesichts des Sarapis« mit den Behörden verhandelten, ebenso wie der Sarapis selbst im Westkomplex zu suchen sind [3]). Nach diesen Andeutungen der Papyri über den Umfang des Anubieum-Bezirkes ist es durchaus glaublich, daß der große Peribolos des Ostkomplexes eben der des Anubieum ist. Im einzelnen erheben

[1]) Ich kann erst in den UPZ ausführlicher darlegen, wie ich hiernach den Namen Σάραπις, der mich früher zu der anderen Ansicht geführt hatte, erkläre. Meine sprachlichen Beobachtungen waren an sich richtig (vgl. Archiv f. Papyrusforsch. VI 185 A.) unter der Annahme, daß Σάραπις eine Transkription von Osiris-Apis sein solle. Sie fallen fort, wenn man darin vielmehr ein für den neuen Gott geprägtes Äquivalent sieht. Über diesen Begriff s. UPZ.

[2]) Für das Notariat (γραφεῖον) braucht kein eigenes Gebäude angenommen zu werden. Vgl. UPZ. — Auch der Nachweis dieser φυλακή im Anubieum erschüttert in mehrfacher Hinsicht die oben S. 149 erwähnte These Sethes bezüglich der ἐγκάτοχοι. So finden hierdurch die demotischen Briefe an den Gendarmerievorsteher des Anubieums (Sethe S. 86 ff.), die ihm den Anlaß zu seiner Hypothese gegeben haben, ihre vollständige und ausreichende Erklärung, die den Gedanken an ein anderes Haftlokal (im Serapeum) abschneidet. Weiteres in den UPZ.

[3]) Mariette S. 83 sträubt sich gegen diesen Gedanken, weil es dort kein Wasser gebe. Mit Recht betont er die wirtschaftlichen Schwierigkeiten, die das Wohnen dort hinten in der Wüste haben mußte. Aber die Papyri zeigen uns, daß man die Ernährungsschwierigkeiten, die auch in ihnen eine Rolle spielen, zu überwinden wußte. So zeigen uns z. B. die noch erhaltenen Wasserrechnungen, die man bisher irrig auf die Wasserspenden der δίδυμαι bezogen hat, daß die Bewohner des Westkomplexes sich täglich für Geld ihr Trinkwasser vom Sakkâ heranschaffen ließen. Übrigens mußten das auch schon die Bewohner des Ostkomplexes tun, wie Borchardt mir mit Recht bemerkte. Es lag also für den Westkomplex nur eine Steigerung der Schwierigkeiten vor.

sich viele Fragen, die erst durch eine vollständige Ausgrabung des ganzen Ostkomplexes ihre Beantwortung finden können. Im besonderen wird darauf zu achten sein, ob ähnlich wie bei den durch Borchardt aufgeklärten Pyramidenanlagen auch hier im Osten ein sogenannter »Torbau« des Serapeums gelegen hat und wie er eventuell abzugrenzen ist vom Anubieum. Auf die sich hieran anschließenden Fragen kann ich erst in den UPZ eingehen.



Abb. 2.

## II. Die griechische »Kapelle«.

Zur Veranschaulichung der im Zuge der Nordlinie des Dromos liegenden griechischen Kapelle reproduziere ich die hübsche Zeichnung von Mr. Barbot nach Taf. IV der *Choix de Monuments* (Abb. 2). Nach dem obigen Plan (ebenso in Choix pl. 2) fallen die Fronten sowohl der griechischen wie der ägyptischen Kapelle in die Linie der Nordmastaba, sodaß die Gebäude selbst nach Norden über diese Linie in die Wüste hinausragen, und nur die Freitreppe der griechischen Kapelle auf dem Dromos selbst liegt. Die Zeichnung von Barbot entspricht diesem Plan insofern nicht ganz, als sich an den griechischen Bau die Mastaba nicht unmittelbar angeschlossen haben kann, wie der im Westen daneben stehende Sockel mit dem Löwen zeigt. Auch diese Frage wird erst durch erneute Ausgrabung zu

klären sein. Barbot hat den Dromos so aufgenommen, daß wir mit dem Rücken vor dem Pylon des Peribolos stehend über den steingepflasterten Dromos nach Osten hin in der Richtung auf den Nektanebo-Tempel schauen. Die Zeichnung ist gemacht worden, als rechts und links die Mastaben noch nicht enthüllt waren. Vielmehr ragen zu beiden Seiten noch die Reste der ungeheuren Sandhügel auf, die uns eine Vorstellung davon geben, welche riesigen Erdmassen Mariette fortbewegen mußte, um den Dromos freizulegen. Weiter nach Osten hin sieht man linker Hand (Nord) die ägyptische Aedicula mit den schräg ansteigenden Wänden, von der ägyptischen Hohlkehle überragt, die oben mit Uräusschlangen geschmückt ist. Davor stehen zwei Sphinxe. Sind das die mit dem Namen des Mernephtah (vgl. S. 29), so hat Barbot sie in der Zeichnung rekonstruiert. Über die Zeit der Anlage dieser Aedicula erfahren wir nichts. Mariette sagt nur (Le Sérap. 29): *L'autre est un édicule de style égyptien, dans l'intérieur duquel nous avons trouvé une magnifique statue d'Apis, encore toute brillante de ses couleurs sacrées.* Barbot hat den Moment im Bilde fixiert, wo dieser Apis, der jetzt im Louvre steht, von Mariettes Arbeitern herausgezogen wird.

Westlich davon steht der griechische Bau, von dem Mariette l. c. sagt: *On a commencé le 25 mars 1851 l'exploration du mastaba nord. Ce mastaba est coupé vers le milieu par deux constructions assez bien conservées. L'une est une chapelle de style grec; on y monte par quelques escaliers et elle se compose d'une seule chambre précédée de quatre colonnes.* Darauf folgen die obigen Worte über die Aedicula. Wie das Bild zeigt, sind es nicht vier Säulen, die den Architrav stützen, sondern nur zwei Säulen in antis, während an den Ecken nur Pilaster die Pfeiler schmücken. Die beiden Säulen scheinen kanneliert zu sein und tragen ein korinthisches Kapitäl. Naeh der Zeichnung sind die Schafte nicht monolith, sondern sind aus je sechs Trommeln zusammengesetzt. Wie Noack mir bemerkte, ist es etwas Besonderes, daß die Pilaster nicht das übliche Antenkapitäl tragen, sondern entsprechend den beiden Säulen korinthisierend behandelt sind. Ebenso fiel es Noack als etwas Eigenartiges auf, daß die Pilaster nicht die Ecken einnehmen, sondern etwas nach innen eingerückt sind. Von dem Fuß der Pilaster führen die Wangen der breiten fünfstufigen Freitreppe nach unten. Über die innere Gliederung dieses Podiumtempels läßt sieh nichts Sicheres sagen. Da Mariette von une seule chambre spricht, ist wohl anzunehmen, daß hinter den Säulen sich nicht eine offene Halle öffnete, sondern eine Querwand mit einer Tür das Dahinterliegende in einen verschließbaren Raum, den auch der Zweck des Baues verlangt (s. unten), und einen Vorraum wie ναός und πρόναος gliederte.

Über die Bedeutung dieses Baues gibt uns eine griechische Inschrift Aufschluß, die Mariette in ihm gefunden hat. Dieses wichtige Faktum findet in seinem *compte-rendu des fouilles*, soweit ich gesehen habe, keine Erwähnung und ist auch für die Geschichte des Baues bisher nicht verwertet worden [1]. Es geht aber mit Sicher-

[1]) In Springer-Michaelis-Wolters, Handbuch der Kunstgeschichte, S. 411, wo unsere Abb. 2 z. T. wiedergegeben ist, werden in der Unterschrift die beiden Kapellen irrig als »zwei Apistempel« bezeichnet.

heit aus der Beschreibung Eggers hervor, der die Inschrift mit eingehendem Kommentar in der Revue Archéol. N. S. I 1860 S. 111 ff. herausgegeben hat [1]), nachdem der bloße Text des Fragments schon 1853 von Heinrich Brugsch in den Monatsberichten der Preuß. Akad. S. 727 in Majuskeltypen bekanntgegeben war. Nach Egger steht die Inschrift auf einem jetzt im Louvre befindlichen *bloc en pierre calcaire* (von 46 zu 30 cm), der in der Wand des Gebäudes gesessen hat [2]). Weit besser als Eggers Ergänzung der Inschrift ist die von Phil. Le Bas, die Egger S. 111 A. 1 nachträglich mitteilt. Beide sind nebeneinander abgedruckt bei Preisigke, Sammelbuch griechischer Urkunden aus Ägypten I Nr. 1934. Im Anschluß an den richtigen Grundgedanken von Le Bas hat später Wilh. Fröhner, Inscriptions grecques (Louvre) 1865 S. 21 z. T. andere Ergänzungen vorgeschlagen, worauf mich Hiller von Gaertringen aufmerksam machte. Indem ich für die Auseinandersetzung mit meinen Vorgängern auf die UPZ verweise, beschränke ich mich darauf, die Rekonstruktion des Textes mitzuteilen, die ich dort begründet habe:

[. . . . .]λλος τὸ λυχνάπτιον ἀνέ[θηκα θεραπευ]-
[θεὶς ὑ]πὸ τοῦ θεοῦ· κακῶς διακεί[μενος γὰρ καὶ]
[. . . . .]ρείαις χρώμενος τοῖς π.[. . . . . . . . . .]
[. . . . ο]ὐκ ἠδυνάμην ὑγιείας [τυχεῖν παρ' ἄλ-]
5 [λου θεο]ῦ.

Die Weihinschrift ist also von einem dankbaren Patienten gesetzt, der von seiner Krankheit durch »den Gott« geheilt ist, nachdem er früher von keinem anderen Gott die Gesundheit hatte erlangen können [3]). »Der Gott« kann an dieser Stelle kein anderer sein als der als Heilgott berühmte Sarapis, wie auch schon Egger angenommen hat [4]). Dazu paßt auch der Gegenstand der Weihung, das λυχνάπτιον, da, wie gleichfalls schon Egger ausgeführt hat, die Zeremonie des Lichtanzündens und die Illuminationen wie bei anderen Göttern, so im besonderen auch im Kult des Sarapis eine große Rolle gespielt haben [5]). Die λυχνάπται als Kultpersonal des Sarapis sind uns auch sonst bezeugt. Zu der λυχνάπτρια im athenischen Isiskult [6]) sind jetzt eben durch Pap. Oxyrhynch. XII 1453 (vom Jahre 30/29 v. Chr.) die λυχνάπτοι (sic) ἱερο[ῦ Σαράπι]δος hinzugekommen [7]).

[1]) Egger sagt von der Inschrift: *elle a été retrouvée parmi les débris d'un petit temple ou d'une chapelle, voisine de celle où était la belle statue du dieu Apis déposée aujourd'hui dans notre musée égyptien.*

[2]) Vgl. S. 112, wo er spricht von *le mur sur lequel on la lisait.* Vgl. auch S. 121.

[3]) Nach Analogie der Epidaurischen Inschrift Ditt. Syll. II[3] 804, 3: εἰς νόσους ἐνπίπτων καὶ ἀπεψίαις χρώμενος, wo zuerst das Kranksein im allgemeinen, dann die spezielle Krankheit erwähnt wird, vermute ich, daß auch hier nach dem κακῶς διακείμενος mit [. . . . .]ρείαις χρώμενος die spezielle Krankheit namhaft gemacht wird. Eine Ergänzung ist mir nicht gelungen. Zum folgenden s. UPZ.

[4]) An Asklepios-Imhotep kann schon deswegen nicht gedacht werden, weil dieser, wie ich in den UPZ zeige, nur steinerne Libationsschalen im Serapeum hatte, nicht einen Tempel, wie irrig angenommen wird.

[5]) Egger verweist im besonderen auf Aristides, or. 33 S. 447.

[6]) Vgl. Rusch, De Sarapide et Iside in Graecia cultis (1906) S. 11.

[7]) Es schwören zwei λυχνάπτοι ἱερο[ῦ Σαράπι]δος — καὶ τοῦ αὐ[τόθ]ι Ἠσίου und zwei λυχνάπτοι τοῦ ἐν Ὀξυρύ⟨γ⟩χων πόλει [ἱ]εροῦ Θούριδο[ς] (Thoëris) —

Aber was ist nun τὸ λυχνάπτιον, das der Patient gestiftct hat? Egger schwankte zwischen cinem *allumoir* (Apparat zum Lichtanzünden) und einem *support commun de plusieurs lampes*, einem *candélabre à lampes*. Diese Auffassung nötigte ihn, da der Stein in der Wand gesessen hat, zu dcr Annahmc, daß der Apparat oder der Kandelaber in einer Wandnische darüber gestanden habe (S. 121). Schon Herwerden, Lexicon supplem.[2] 304 nahm bei dieser Deutung Anstoß an der Form λυχνάπτιον, die er als einc *sera formatio pro λυχνάψιον, ut vetus analogia postulabat* bezeichnete, wozu freilich das hohe Alter der Inschrift (s. unten) nicht ganz paßt, aber an der Annahme, daß es sich hier um irgendeinen beweglichen Gegenstand handle, hat m. W. bisher niemand gezweifelt. Als ich kürzlich Gelegenheit hatte, diese Frage mit Hiller von Gaertringen zu besprechen, hatte er von vornherein Bedenken gegen Eggers Deutung, schon deswegen, weil in diesem Falle doch wohl die Weihinschrift auf dem Gegenstand selbst angebracht wäre, und nicht auf einem Block, der dazu noch in der Mauer gesessen hat. Schließlich kam er auf eine neue Deutung, die wie das Ei des Kolumbus wirkt: das λυχνάπτιον ist das Amtslokal der λυχνάπται. Für die Endung ιον, nicht εῖον, berief er sich auf Bildungen wie στρατήγιον und ἀγορανόμιον. Damit ist mit .einem Schlage erklärt, wcshalb die Inschrift in die Wand gemeißelt war: sie bezieht sich auf die Weihung des ganzen Gebäudes. Unsere griechische »Kapelle« ist also selbst das λυχνάπτιον, das Gebäude für die Lichtanzünder des Sarapis. Sachlieh wird sich kaum etwas dagegen einwenden lassen, daß sie ihr eigenes Amtshaus hatten, wie die παστοφόροι ihr παστοφόριον. Daß sie einen so kunstvollen Bau erhielten, der ein Schmuck des Dromos wurde, verdankten sie der Generosität jenes dankbaren und jedenfalls recht wohlhabenden Patienten ihres Gottes.

Für die Zeitbestimmung der Inschrift und damit jetzt zugleich des Baues sind wir vorläufig auf Eggers Schätzung angewiesen, da der Stein im Louvre z. Z. nicht nachgeprüft werden kann. Egger fand dic Inschrift verwandt mit der der Söldnerinschrift von zirka 360 v. Chr. in CIGr III 4702, rückte sie aber wegen des Sarapis hinunter in die Zcit des Ptolemaios I. Wenn wir dem Majuskeldruck bei Brugsch l. c. ganz vertrauen könnten, würden wir diesem Ansatz wohl zustimmen können. Vgl. Ε, Θ, Μ, Ν (2. Hasta kürzer), Π, Σ. Aber mit Recht warnt Hiller von Gaertringen vor dem Majuskeldruck. Man wird also die Nachprüfung des Originals abwarten müssen. Immerhin wird man dem Urteil Eggers, der das Original vor sich hatte, ein Gewicht nicht versagen wollen. Kunsthistorisch würde die Datierung des Baues in die Zeit des Ptolemaios I, wie Noack mir bemerkte, keinen Anstoß erregen, sondern ganz verständlich sein.

Auf die topographische Bedeutung dieser Erklärung des Baues wurde schon oben S. 154 kurz hingewiesen: seine Errichtung auf dem Dromos ist ein unwiderleglicher Beweis dafür, daß der Σάραπις nicht am Wüstenrande im Osten, sondern im Westkomplex verehrt worden ist. Denn hätte er seinen Kult im Osten gehabt,

εἶ μὴν προστατήσ[ειν] τοῦ λύχνου τῶν προδεδηλωμέν[ων] ἱερῶν — καὶ χορη[γ]ήσειν τὸ καθῆκον ἔλαιον εἰς τοὺς καθ' ἡμέραν λύχνους καομένους ἐν τοῖς σημαινομένοις ἱεροῖς κτλ.

so hätte man unmöglich das Amtshaus seiner λυχνάπται hinten in der Wüste vor dem Tempel des Osiris-Apis errichten können. Daß aber dies Gebäude für den Kult des griechischen Sarapis und nicht für den des ägyptischen Osiris-Apis geweiht war, zeigt nicht nur sein griechischer Stil, sondern vor allem die Charakterisierung des Gottes als Heilgott, denn ein solcher war Sarapis, aber nicht Osiris-Apis (vgl. UPZ). So hat mir die Erklärung des λυχνάπτιον durch Hiller von Gaertringen, die mir erst am Tage des Winckelmannfestes bekannt wurde, nachträglich eine schöne Bestätigung für meine Topographie gebracht.

### III. Die Exedra.

Der Pilger, der die lange Sphinxallee hindurch auf das Serapeum zu wanderte, sah sich, wenn er ihrer plötzlichen Biegung nach Süden gefolgt war, einem steinernen Halbkreis gegenüber, der mit den Statuen von elf Dichtern und Denkern geschmückt war. Wahrscheinlich war dies *hémicycle*, wie Mariette es zu nennen pflegt, mit einer Sitzbank versehen, die ihn zur Rast einlud. Mariette sagt zwar nichts davon, aber die Anwendung der Bezeichnung ἡμικύκλιον spricht wohl dafür, daß er es so meinte, denn hiermit pflegen halbkreisförmige Exedren bezeichnet zu werden [1]). Auch Puchstein (s. unten) nannte unsere Anlage eine Exedra. Nach Parallelen wie der Exedra des Attalos von Pergamon würden wir erwarten, daß eine halbkreisförmige Bank sich der Rundung des Statuensockels im Innern anschloß. Die Zeichnung in Le Sérapéum S. 14 (Abb. 3) [2]) deutet dies zwar nicht an, vielmehr schneidet hier eine etwas einspringende gerade Linie in W-O den Halbkreis ab. Eine geradlinige Bank kann das gewiß nicht sein. Wohl aber könnte diese Linie die Grenzlinie eines Podiums bedeuten, zu dem Stufen hinaufführten, auf dem dann oben die halbkreisförmige Bank unterhalb der Statuen gestanden hätte. So führen auch Stufen zu der Bank der Exedra des Attalos hinauf, nur daß hier nicht, wie in unserm Fall, die Endungen des Halbkreissockels wie Hörner hervorragen. Vgl. Altertümer von Pergamon V 2 S 58 ff. So stoßen wir auch hier wieder sogleich auf Fragen, die nur durch eine neue Ausgrabung gelöst werden können. Wie unzuverlässig übrigens die Zeichnung Mariettes ist, zeigt die auffällige Tatsache, daß hier zwölf Statuen eingetragen sind, während nach seinem Bericht und auch nach dem Atlas es vielmehr elf gewesen sind. Daher springt denn auch auf diesem Bilde die westliche Ecke um eine Statue zu weit nach Norden vor.

Bezüglich der Lage der Exedra zu der Mündung der Sphinxallee bemerkt Mariette S. 13, daß der rechte Flügelmann der Statuen (Pindar) gerade gegenüber der letzten Sphinx gefunden ist, womit nach Abb. 3 die letzte westliche Sphinx gemeint ist. Die Worte S. 13 »*ce n'est plus un sphinx que, cette fois, nous trouvons après les six mètres, mais une statue de style grec*« sollen wohl nicht besagen, daß die

[1]) Vgl. z. B. Plut. Alcib. 17: ἐν ταῖς παλαίστραις καὶ τοῖς ἡμικυκλίοις καθέζεσθαι. Plut. Mor. S. 502 E: κἂν ἐν ἡμικυκλίῳ τινὶ καθεζόμενοι.

[2]) Der Plan ist gezeichnet im Jahre 1851, als Mariette in dem Bau, den er später als Nektanebo-Tempel erkannte, noch das Serapeum gefunden zu haben glaubte.

Distanz von der Sphinx zum Pindar (das wäre nach Abb. 1 die Breite des Dromos) gerade sechs Meter betragen habe, denn nach Abb. 2 scheint der Dromos breiter zu sein; sechs Meter ist vielmehr der normale Abstand der Sphinxe voneinander (Sérap. S. 10), und so erwartete er nach sechs Metern wieder eine Sphinx zu finden, fand aber statt dessen — wohl in etwas weiterem Abstand? — den Pindar.

Über die Aufstellung der Statuen sagt Mariette, Le Sérap. S. 16: *La statue de Pindare n'était pas seule. Nous avons trouvé successivement dix autres statues grecques*

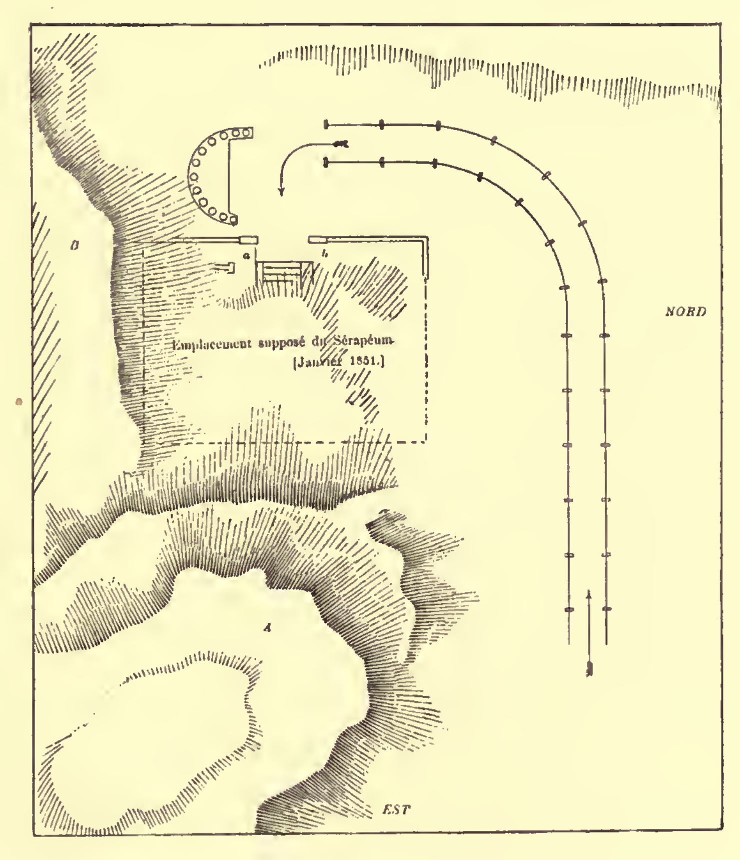



Abb. 3.

*comme elle, montées sur un socle commun*[1]) *qui effecte la forme d'un hémicycle. Toutes sont d'un style pitoyable et la plupart des têtes manquent. Elles sont si mutilées que pour les soutenir et les empêcher de tomber, on a élevé anciennement une grossière construction en pierre qui les relie l'une à l'autre.* Ob diese Erklärung der auch auf mehreren unserer Abbildungen sichtbaren Steinmauer, die die Statuen von der Rückseite umfaßte, zutreffend ist, wird Zweifeln begegnen. Denn woher weiß Mariette, daß die Statuen schon im Altertum so verstümmelt waren, daß man sie am

[1]) Nach diesen Worten ist wohl anzunehmen, daß er auch den Pindar in situ gefunden hat.

Umfallen hindern mußte? Oder läßt es sich an einzelnen nachweisen, daß sie etwa, noch unverstümmelt, keinen Platz in der Ummauerung gehabt hätten? So eng auch manche Figuren in der Mauer eingekeilt zu sitzen scheinen (namentlich Abb. 12), läßt sich die Frage doch nach den mangelhaften Zeichnungen nicht mit Sicherheit bejahen. Darin wird Mariette aber recht haben, daß diese Steinmauer nachträglich um die Statuen herumgelegt ist, um irgendwie einen Schutz zu geben. Ludwig Borchardt meinte auf meine Anfrage, daß die Statuen dadurch wohl gegen die Versandung geschützt werden sollten. Auch dies Problem der Rückmauer wird erst an den Originalen sicher gelöst werden können.

## Die einzelnen Statuen.

Über die Bedeutung der Statuen äußert sich Mariette, Le Sérap. S. 16 folgendermaßen: *Peut-être l'identification de ces statues n'est-elle pas aussi difficile qu' elle semble l'être au premier abord. Le nom de Pindare est encore lisible sur la première, une autre donne le nom de Platon, sur un troisième socle se déchiffrent les lettres* ΠΡΟΤΑΓ *||||||||||||, qui peuvent appartenir au nom de Protagoras. Une quatrième enfin semble rappeler le type bien connu d'Homère. Si quatre des once statues sont des poètes et des philosophes grecs, il n'y a pas de raison pour croire que les sept autres n'appartiennent pas à la même série des grands hommes de la Grèce.*

Inschriftlich sind also gesichert: Pindar, von dessen Namen nach Le Sérap. S. 13 die ersten vier Buchstaben erhalten sind, Platon, von dessen Namen in Abb. 7 ΠΛΑΤΩ erhalten ist, und Protagoras, dessen Name oben mit Π, in Abb. 6 dagegen mit Ꮁ geschrieben ist. Das zeigt uns wieder, wie ungenau Mariette in seinen Angaben ist, und doch wäre es für die Zeitbestimmung des Denkmals von Wichtigkeit zu wissen, ob das ältere Ꮁ oder das jüngere Π verwendet ist. Ebenso ist ausgeschlossen, daß Protagoras' Name in Schrägschrift und Platons Name in Steilschrift geschrieben wäre (vgl. Abb. 6 und 7). Auch kann es nur ein Lapsus Mariettes sein, daß er den Namen des Protagoras l. c. wie auch im Atlas (Abb. 6) mit O statt mit Ω schreibt, denn man müßte schon in sehr späte Jahrhunderte hinabsteigen, um diese Orthographie für eine Statueninschrift für möglich zu halten. Alle diese Versehen zeigen nur, daß dem Ägyptologen Mariette, der ja auch eigentlich nur nach Ägypten gegangen war, um koptische und syrische Handschriften zu inventarisieren (Le Sérap. S. 1), das Griechisch ferngelegen hat. Sonst wäre auch nicht zu begreifen, daß er die zahllosen griechischen Graffiti, die er hier gefunden hat, uns einfach unterschlagen hat! Man lese und staune (Le Sérap. S. 13): *Sur la partie antérieure du socle* (Pindars) *se croisent et se mêlent des graffiti grecs sans nombre* und S. 30: *Les graffiti grecs, tracés à la pointe sur les statues, sur les sphinx, sur le moindre pan de muraille, deviennent de plus en plus nombreux. En général, ils sont extrêmement difficiles à lire. L'écriture est mauvaise, les lettres à peine formées, et le plus souvent elles s'enchevêtrent les unes dans les autres, de manière à produire à l'œil une inextricable confusion,* worauf phantastische Vermutungen über ein häufig vorkommendes Δ folgen. Vgl. auch S. 34 über *les innombrables graffiti dont ces*

*monuments sont couverts.* Naeh den Mitteilungen von Heinrich Brugsch[1]) scheint es zwar, als wenn hier nicht so umfangreiche Texte standen wie z. B. auf den Memnonskolossen, aber gleichviel, eine exakte Publikation dieser zahllosen Graffiti, die offenbar von den Wallfahrern herstammen, würde von gar nicht zu überschätzendem Wert für viele historische Fragen, insbesondere auch für die so schwierige Zeitbestimmung der Denkmäler vom Dromos sein. Schon allein um dieser Graffiti willen ist es eine absolut dringende Forderung der Wissensehaft, daß der Dromos nochmals freigelegt wird.

Außer Mariette hat sich m. W. nur noch Beulé[2]) über die Deutung der Statuen geäußert, aber stark abweichend von Mariette. Er sagt S. 106 von den elf Statuen: *parmi lesquelles des inscriptions nommaient Platon, Pythagore, Homère, Lycurgue, Euripide.* Also inschriftlich sollen diese bezeugt sein! An sich wäre denkbar, daß Beulé, der 20 Jahre nach den Ausgrabungen dies geschrieben hat, von Mariette genauere Aufsehlüsse bekommen hätte. Aber dies würde er kaum verfehlt haben hervorzuheben. Auch spricht das Fehlen von Pindar dagegen, während Protagoras durch Pythagoras vielleicht ersetzt sein könnte. Zur Erklärung seines phantastischen Berichtes ist zu bedenken, daß er *Le Sérapéum* und den Atlas (herausgegeben 1882) noch nicht gekannt hat[3]). Jedenfalls schweben seine Angaben für uns so in der Luft, daß wir bei der Deutung der Statuen von ihnen abzusehen haben.

Betrachten wir zunächst die einzelnen Statuen, um dann zur Frage der Gruppenbildungen überzugehen. Da ieh die Abbildungen Mariettes aus dem Atlas reproduziere, verzichte ich auf eine genauere Beschreibung und hebe nur einzelne Punkte hervor, die mir von Bedeutung scheinen. Gearbeitet sind die Statuen sämtlich aus dem heimischen Mokattam-Kalkstein (Le Sérap. S. 14). Ich bespreche sie in der Reihenfolge, in der sie im Atlas ediert sind.

Nr. 1 und 1a (= Atlas Ia und $a^{bis}$ = Abb. 4 und 4a). Höhe 1,85 m. Diese dureh Unterschrift als Pindar gesicherte Statue ist m. W. die einzige, die in der Literatur beaehtet worden ist. Vgl. Fr. Winter, Österr. Jahreshefte III S. 91, Bernouilli, Griech. Ikonographie I 214 (Naehtrag zu S. 86, A. 5). Pindar sitzt auf einem Lehnsessel (κλισμός), der mit dem des Poseidippos und des sogenannten Menander große Ähnlichkeit hat. Nur liegen auf seinem Sessel unter dem Kissen Löwen- oder Pantherfelle, deren stilisierte Tierköpfe nebst Vordertatzen nach beiden Seiten herabhängen. Auf der Rüekenlehne steht eine Inschrift, und zwar *gravé en grandes lettres* (S. 13/4), also nicht Graffito, von der Mariette nur den Anfang ΔΙΟΝΥΣΙ gelesen hat. Nach Abb. 4a war diese Inschrift so angebraeht, daß nur noch wenige Buchstaben fehlen können. An eine Weihung der einzelnen Figur (etwa Διονύσι[ος ἀνέθηκα]) ist hier kaum zu denken, da die Gruppe nicht durch Einzelweihungen entstanden sein kann, die Gesamtweihung der ganzen Gruppe

[1]) Monatsber. Preuß. Akad. 1853 S. 726/7. Als Probe der meist ganz kurzen Graffiti teilt er mit: ∟ΚΓ | ΧΑΡΜΙΔΗϹ | ΔΗΜΗΤΡΙΑ, als längere Inschrift die folgende (offenbar nicht vollständig): ΔΙΟΝΥϹΙΟΝ ΠΑΡΜΕΜΑΝΟϹ (Παρμενίωνος?) ΤΟΝ ΑΔΕΛΦΟΝ ΕΥΠΡΑϹ (εὖ πράσ[σειν?).

[2]) Fouilles et découvertes II (1873).

[3]) Ebenso ist zu beurteilen, daß er S. 107 den kleinen Tempel dem Amyrtaeus zuschreibt statt dem Nektanebo.

aber an anderer Stelle zur Kenntnis gebracht wäre. Also ist die Inschrift wohl als Künstlerinschrift zu fassen: Διονύσι[ος ἐποίει] oder ähnlich. Auffallend ist ja wohl der Platz, an dem diese Inschrift angebracht ist; es ist aber zu bedenken, daß sie, da Pindar an der äußersten Ecke thronte, vom Dromos aus gesehen werden konnte.

Der Dichter ist durch die Tänie im wallenden Haar und durch die Lyra im linken Arm als solcher charakterisiert. Nach Bernouilli S. 86 ist dies die einzige uns von Pindar erhaltene Statue. Fr. Winter hat l. c. vorsichtig die Frage aufgeworfen, ob unsere Statue etwa auf die Pindarstatue zurückgeht, die nach Paus. I 8, 4 und Ps. Aeschin Epist. 4, 3 S. 669 in Athen aufgestellt war [1]). Der Verfasser

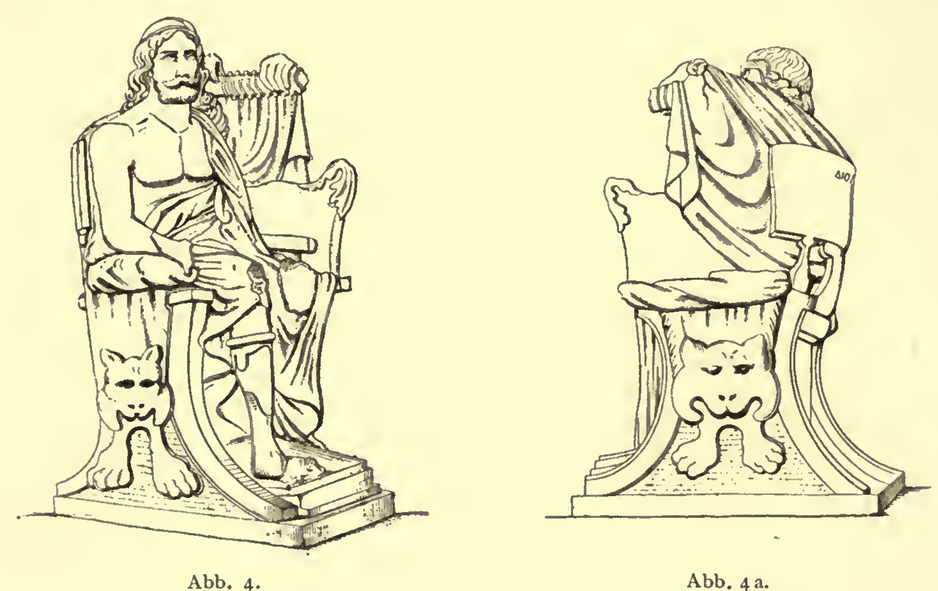



Abb. 4. Abb. 4a.

des Aeschinesbriefes sagt von dieser attischen Stele (εἰκόνι χαλκῇ): καὶ ἦν αὕτη καὶ εἰς ἡμᾶς ἔτι πρὸ τῆς βασιλείου στοᾶς, καθήμενος ἐνδύματι καὶ λύρᾳ ὁ Πίνδαρος, διάδημα ἔχων καὶ ἐπὶ τῶν γονάτων ἀνειλεγμένον βιβλίον. Die Haltung des rechten Armes (Abb. 4) würde zu der Annahme, daß auf Pindars Knien die aufgerollte Notenrolle gelegen hätte, die er mit der Rechten gehalten hätte, wohl passen. Aber da die Hand fehlt und die Kniee und wohl auch ein Teil des Schoßes verstümmelt ist, läßt sich nach der Zeichnung nicht mit Sicherheit entscheiden, ob jene Beschreibung hier zutrifft. Auch diese Frage wird sich vielleicht am Original entscheiden lassen.

Nr. 2 (= Atlas Ib = Abb. 5). Höhe 1,72 m. Das interessanteste an diesem Bilde ist der Kopf der Herme, auf die sich der stehende Mann stützt: es ist ein Sarapiskopf, als solcher charakterisiert durch den Kalathos, den er trägt. Auch das starke, in die Stirn fallende Haupthaar paßt zu dem bekannten Typus des Gottes.

[1]) Nach Winter »wohl frühestens ein Werk aus dem IV. Jahrhundert«, nach Bernouilli nicht lange nach Pindars Tod errichtet.

Diese bisher m. W. nicht beachtete Bedeutung der Herme ist wichtig für die Frage, wer die dargestellte Person ist: wer sich auf den Sarapis stützt, kann nicht zu den Klassikern der alten Zeit gehören, sondern muß der modernen, der hellenistischen Geisteswelt angehören. Ja, es ist wahrscheinlich, daß er in seiner literarischen Produktion irgendwelche besondere Beziehungen zum Sarapis gehabt habe. Beispielshalber könnte man an Demetrios von Phaleron denken, der seit etwa 296/5 bis zu seiner Verbannung durch Philadelphos am Ptolemäerhofe gelebt hat und u. a. nach einer glücklichen Heilung durch Sarapis Päane auf diesen Gott gedichtet hat, die noch lange gesungen wurden [1]). Auch hat er fünf Bücher über Träume, namentlich vom Sarapis, verfaßt [2]). Zudem hat er eine derartig hervorragende Rolle in Alexandrien gespielt, daß seine Aufnahme in diesen erlauchten Kreis nicht verwunderlich wäre. Freilich müßte man wegen jener Verbannung annehmen, daß



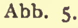


Abb. 5.




Abb. 6.

die Statue entweder vorher unter Ptolemaios I. oder erst einige Zeit nach der Regierung des Ptolemaios II. gesetzt wäre (s. unten S. 173 A. 3). Doch soll dies nur ein Beispiel sein, um zu zeigen, nach welcher Richtung wir zu suchen haben. In der Kleidung unterscheidet sich dieser Moderne nicht von den Klassikern.

Nr. 3 (= Atlas Ic = Abb. 6). Höhe 1,60 m. Dieser durch die Inschrift als Protagoras bezeichnete Mann sitzt in eigenartig verzwickter Weise auf einem mit Löwenbeinen und stark stilisiertem Löwenschwanz gezierten Sessel, von dem, wie die Inschrift zwischen den Löwenbeinen zeigt, die rechte Seitenansicht dem Beschauer zugewendet ist. Diese unbequeme Stellung ist dadurch hervorgerufen, daß Protagoras sich zu einem Gegenstand umwendet, den er halb auf seinen rechten Oberschenkel, halb auf die niedrige Lehne des Sessels aufgestützt hat. Die Hauptfrage, die sich uns aufdrängt, ist die nach der Bedeutung dieses Gegenstandes. Da er von der linken Hand zum Teil verdeckt wird, gibt die Zeichnung kein vollständiges

[1]) Diog. Laert. V 76. Vgl. dazu Cumont, Die orient. Religionen$^2$ S. 266, 5.

[2]) Artemidor, Oneirocrit. II 44.

Bild von ihm. Er sieht etwa aus wie ein Modell, das aus Bauklötzern zusammengesetzt ist. In der Hand des Protagoras bedeutet dieser Apparat jedenfalls ein Symbol, durch das er charakterisiert werden soll — wie Pindar durch die Lyra. In meinem Vortrag konnte ich dies Bild noch nicht erklären. Erst als ich später v. Wilamowitz fragte, erkannte er sofort den Zusammenhang zwischen unserer Darstellung und der Anekdote bei Athenaeus VIII S. 354 C (vgl. Diels, Vorsokratiker II³ S. 14 f.): ἐν δὲ τῇ αὐτῇ ἐπιστολῇ ὁ Ἐπίκουρος καὶ Πρωταγόραν φησὶ τὸν σοφιστὴν ἐκ φορμοφόρου καὶ ξυλοφόρου πρῶτον μὲν γενέσθαι γραφέα Δημοκρίτου· θαυμασθέντα δ' ὑπ' ἐκείνου ἐπὶ ξύλων τινὶ ἰδίᾳ συνθέσει ἀπὸ ταύτης τῆς ἀρχῆς ἀναληφθῆναι ὑπ' αὐτοῦ καὶ διδάσκειν ἐν κώμῃ τινὶ γράμματα, ἀφ' ὧν ἐπὶ τὸ σοφιστεύειν ὁρμῆσαι. Es ist in der Tat sehr einleuchtend, daß zwischen dieser ξύλων ἰδία σύνθεσις des einstigen ξυλοφόρος und unserem Holzmodell irgendwie ein Zusammenhang besteht. Daß die Tradition über kunstvolle Modelle des Protagoras von jener Anekdote abgeleitet wäre, ist um so weniger wahrscheinlich, als dann der Ursprung der Anekdote immer noch unerklärt bliebe. Vielmehr wird umgekehrt die Berühmtheit des Protagoras durch solche Modelle, wie sie in unserer Statue zutage tritt, den Anlaß zu der Anekdote gegeben haben. So wird es durch unser Denkmal wahrscheinlich, daß Protagoras nicht nur als sophistischer Gedanken- und Redekünstler, sondern auch auf dem mathematisch-physikalischen Gebiet Ruhm genossen haben wird. Hat etwa auch Protagoras in seinen jüngeren Jahren eine mathematische Periode gehabt, wie Gorgias nach Diels' Nachweis [1]) eine physikalische gehabt hat? Ist die prinzipielle Skepsis des Protagoras gegenüber der Mathematik, auf die mich v. Wilamowitz hinwies, ebenso aufzufassen wie die Wandlung des Gorgias in seiner Schrift περὶ τῆς φύσεως ἢ περὶ τοῦ μὴ ὄντος als eine »Negation des bisherigen Glaubens«? [2]) Wie Diels es für Gorgias annimmt, würde auch für Protagoras anzunehmen sein, daß er trotzdem auch später noch als Lehrer der Jugend auf seine alten mathematischen Probleme im Unterricht zurückgekommen wäre, und wie Diels hieraus erklärt, daß Gorgias am Grabe des Isokrates im Anschauen eines Himmelsglobus dargestellt war (Vita X orat. S. 838), so würde auch unsere Statue von hier aus ihre Erklärung finden. Es ist eine merkwürdige Parallele, daß beide Sophisten von den Künstlern als Vertreter der mathematisch-physikalischen Richtung dargestellt sind! Für Gorgias hat Diels noch die Spuren dieser Richtung aufdecken können, für Protagoras scheinen außer unserem Denkmal und jener Anekdote keine Spuren vorzuliegen.

Nr. 4 (= Atlas I d = Abb. 7). Höhe 1,26 m. Laut Unterschrift gehört dieser Torso dem Platon an. Bei ihm reicht das Gewand so tief herab, daß nur die Füße freigelassen sind.

Nr. 5 (= Atlas I e = Abb. 8). Höhe 1,33 m. Diese Sitzfigur ist so schlecht gezeichnet, daß man sich kaum ein klares Bild von dem Torso machen kann. Nach dem Faltenwurf und dem oben sichtbaren Oberkörper sollte man denken, das linke

[1]) H. Diels, Gorgias und Empedokles (Sitz. Preuß. Akad. 1884 XIX).

[2]) Diels l. c. S. 26 (368).

Bein vor sich zu haben, aber der dazugehörige Fuß steht in der rechten Ecke der Basis. — Als Symbol ist diesem Mann ein Knotenstock beigegeben. Hält er ihn in der herabhängenden (?) linken Hand, oder lehnt er mit seinem unteren Ende auf dem Boden und ragt die Spitze nach oben? Das Symbol begegnet noch einmal in Abb. 14, doch sind die Stöcke nicht ganz gleich behandelt. Auf unserm Bilde sehen die Knoten mehr wie künstliche Kugeln aus, durch die der Stock hindurchgesteckt ist, während in Abb. 14 der Stab wie ein natürlicher Knotenstock aussieht. Dieser Unterschied wird kein Zufall sein, vielmehr werden die beiden Männer, die auch in der Gruppe weit voneinander getrennt waren (s. unten), wohl auf zwei ganz verschiedenen Gebieten tätig gewesen sein. Mir sind verschiedene Vermutungen über die Stockträger gemacht worden. Als ich Carl Robert diese Bilder vorlegte, warf er den Gedanken hin, daß der Stock vielleicht als Stab des Rhapsoden gedacht sei, so daß sein Träger vielleicht als Hesiod anzusprechen wäre. Bezieht man dies auf unsere Statue, so könnte dafür sprechen, daß dieser Mann in unserer Gruppe unmittelbar neben Homer sitzt (s. unten). Hiller von Gaertringen wies andrerseits darauf hin, daß Heraklit von Ephesos als Angehöriger des Geschlechts der Βασιλεῖς seiner Vaterstadt den σχίπων getragen habe (Strabo XIV S. 633 C). Diese Bemerkung führte mich auf die bildlichen Darstellungen des Heraklit. Durch Umschrift römischer Münzen von Ephesos gesichert ist der Heraklit mit dem knotigen Stab oder der Keule im linken Arm. Vgl. dazu Diels, Herakleitos von Ephesos (1901) S. XI sq., auch Vorsokratiker I³ S. 72 und die Vignette von Band II. Nach diesen Münzen ist eine in Gortyn gefundene Statue eines bärtigen Mannes, der die Keule auf den Boden stützt, auf Heraklit gedeutet worden, während Diels, Vorsokratiker l. c. diese Zuweisung fraglich erscheint. Vgl. Lippold, Athen. Mitt. 36 (1911) 153 und Rich. Delbrueck, Antike Porträts (1912, Lietzmann) Taf. 14, der die Beziehung auf Heraklit für gesichert hält. Nach Delbrueck ist die Statue aus Gortyn eine Kopie aus antoninischer Zeit, während das Original wohl dem V. Jahrhundert angehört. Das Original wird, wie Lippold annimmt, noch den Knotenstock statt der Keule gehabt haben. Hiller von Gaertringen erinnerte anderseits auch an den Knotenstock, mit dem die Kyniker wie Diogenes dargestellt werden. Doch handelt es sich hier wohl mehr um einen Wanderstab (wie bei dem als Diogenes gedeuteten alten Manne aus der Villa Albani bei Christ, Griech. Lit.⁶ Nr. 36), und zum Wanderstab sind die beiden Stöcke unserer Gruppe zu kurz. Ich wollte die Anregungen, die mir geworden sind, nicht unterdrücken, um die Diskussion damit zu fördern, wage vorläufig aber nicht, Konsequenzen daraus für die beiden Statuen unserer Gruppe zu ziehen.

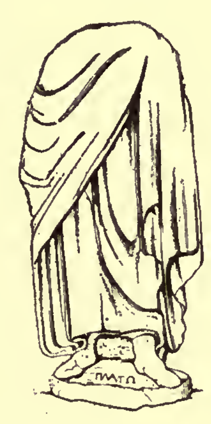


Abb. 7.



Abb. 8.

Nr. 6 (= Atlas IIa = Abb. 9). Höhe 1,82 m. Ein Mann, der durch die Tänie im Haar als Dichter charakterisiert ist und, wie es scheint, eine Lyra im linken Arm hält, die freilich andere Gestalt haben muß als die Pindars, sitzt auf einem Thron.

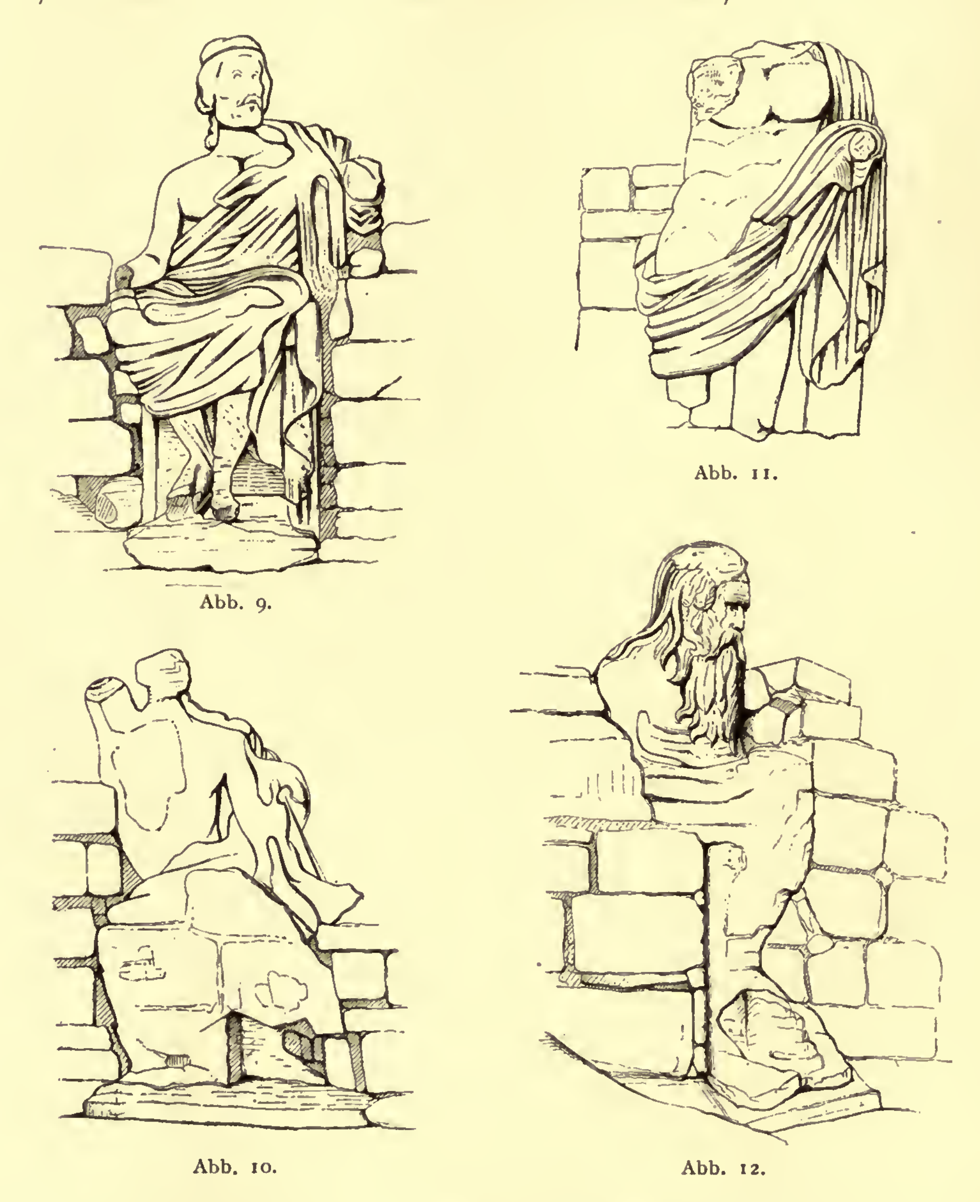


Abb. 9.

Abb. 11.

Abb. 10.

Abb. 12.

Dies ist offenbar die Figur, von der Mariette sagte, daß sie den bekannten Homertypus darstelle. Und er hat wohl recht mit seiner Deutung, denn wenn die Zeichnung nicht täuscht, sind die Augen die des blinden Sängers.

Nr. 7 (= Atlas IIb = Abb. 10). Höhe 1,80 m. Eine merkwürdig bewegte Figur! Der ganze Oberkörper ist nach rechts geneigt; der rechte Arm, von dem

nur ein Stumpf erhalten ist, war hoch erhoben, zum mindesten der Oberarm; der Unterarm war vielleicht nach unten umgebogen, so daß die rechte Hand, wie auf manchen Apollostatuen, zum Haupt griff. Ob er im linken Arm etwas gehalten hat, etwa auch eine Lyra, läßt sich in der Zeichnung nicht genau erkennen.

Nr. 8 (= Atlas II c = Abb. 11). Höhe 1,25 m. Der Torso eines stehenden, fast nackten Mannes.

Nr. 9 (Atlas II d = Abb. 12). Höhe 1,75 m. Von dieser sitzenden Gestalt ist nur der sehr ausdrucksvolle schöne Greisenkopf erkennbar, mit lang herabhängendem Haupt- und Barthaar. Da der Kopf keine Tänie trägt, werden wir einen Denker, keinen Dichter vor uns haben.

Nr. 10 (Atlas II e = Abb. 13). Höhe 1,68 m. Diese Figur ist derartig ver-



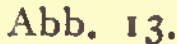


Abb. 13.



Abb. 14.

stümmelt, daß außer den Gewandfalten im unteren Teil kaum etwas genau erkannt werden kann. Das linke Bein scheint er als Spielbein über dem rechten Standbein gekreuzt zu haben. Der obere Teil der Stützmauer neben seinem linken Oberarm erweckt den Eindruck, als wenn die durch die Mauer gebildete Nische oben durch einen Bogen abgeschlossen gewesen wäre. Das würde dann für alle Figuren anzunehmen sein. Ob dieser Eindruck zutreffend ist, muß das Original lehren.

Nr. 11 (= Atlas II f = Abb. 14). Höhe 1,65 m. Der Mann, der den oben S. 167 besprochenen Knotenstock hält, hat das linke Bein hoch angezogen und stützt den linken Fuß auf einen nicht ganz kniehohen Gegenstand, den ich nicht zu deuten weiß. Zu dem Motiv des hochaufgestützten Fußes vgl. Furtwängler, Sammlung Sabouroff II Taf. CXIV, der sich mit K. Lange (1879) auseinandersetzt.

## Rekonstruktion der Gruppe.

Mariette hat, wiewohl er diese elf Statuen noch in situ gefunden hat, nicht ein Wort darüber verloren, in welcher Reihenfolge sie nebeneinander gestanden haben. Innere Indizien für die Rekonstruktion der Gruppe sind um so weniger ausfindig zu machen, als wir nur von den wenigsten wissen, wen sie darstellen. Wenn man sich aber vergegenwärtigt, daß die Anordnung der Bilder im Atlas, wo sie auf Taf. I und II mit a—e resp. a—f bezeichnet sind, doch irgendeinen Grund oder Zweck haben muß, und daß in dem geplanten beschreibenden Werk die Statuen offenbar in dieser Reihenfolge besprochen werden sollten, so liegt die Vermutung sehr nahe, daß die Reihenfolge im Atlas der Anordnung der Gruppe entspricht, denn aus welchem Motiv sollte diese verändert sein? Diese Annahme wird durch folgende drei Momente gestützt:

Erstens eröffnet derselbe Pindar die Reihenfolge im Atlas, von dem Mariette im Ausgrabungsbericht sagt, daß er an der rechten Ecke gestanden habe. Damit hätten wir also für den Atlas die Reihenfolge von rechts nach links. Zweitens bildet nach dieser Annahme Homer den Mittelpunkt der Gruppe, was sachlich sehr begreiflich wäre.

Endlich ergibt sich unter dieser Voraussetzung ein angemessener Wechsel von Sitz- und Standbildern. Wir haben fünf Sitzbilder und sechs Standbilder. Unmöglich können die Sitzbilder auf der einen, die Standbilder auf der anderen Seite gewesen sein, sondern es muß irgendwie eine Mischung stattgefunden haben. Rekonstruiert man die Gruppe nach obiger Annahme, so ergibt sich, daß in der Mitte Homer mit seinen beiden Nachbarn sitzt, wodurch der Eindruck einer gewissen Ruhe und Würde erzielt wird. Rechts davon schließt sich dann im regelmäßigen Wechsel an: Stand-, Sitz-, Stand-, Sitzfigur. Entsprechend auf der linken Seite, nur daß der linke Flügelmann nicht sitzt, wie zu erwarten wäre, sondern steht. Wenn das auch eine Ausnahme von der postulierten Regel ist, so scheint mir der Künstler diesen Flügelmann durch die eigenartige Haltung (Abb. 14) doch auch wieder für diesen Posten besonders geeignet gestaltet zu haben, denn sowohl das hochgezogene linke Bein wie der nach links gehaltene Stab weisen nach innen in den Halbkreis hinein, so daß die Figur einen guten Abschluß des Halbkreises bildet.

Ich habe daher, auf die Gefahr hin, durch eine neue Ausgrabung widerlegt zu werden, in der angefügten Beilage (1) die Gruppe nach dieser Anordnung rekonstruiert. Freilich kann uns dieser Versuch kein lebendiges Bild von dem Schmuck der Exedra geben, da die Figuren alle von ganz verschiedenen Punkten aus gezeichnet sind, auch kein Zusammenhang zwischen den Einzelbildern hergestellt werden konnte. Die Phantasie muß das nachholen. Nach welchem Prinzip die Statuen so geordnet worden sind, ist schwer zu sagen. Homer als Mittelpunkt hat, wie gesagt, einen Sinn, aber wenn andererseits der moderne Hellenist zwischen Pindar und Platon zu stehen kommt, so verzichtet man besser auf eine Analyse der Reihenfolge, bis wir etwa durch die neue Ausgrabung und die Entzifferung weiterer Inschriften oder durch andere Argumente auch noch weitere Figuren identifiziert haben.

Ferdinand Noack, von dem ich auch für die Exedra viel gelernt habe, verglich die Höhen der Sitz- und Standbilder mit Hilfe der von Mariette für die Torsi angegebenen Höhenmaße. Es ergab sich überraschenderweise, daß durchweg die Standbilder die Sitzbilder kaum überragt haben, so daß also die Standfiguren in kleineren Maßen ausgeführt sind als die Sitzbilder. Der Künstler muß dabei die Absicht verfolgt haben, die Zickzacklinie, die die Ausführung nach demselben Maßstab ergeben hätte, durch eine möglichst gleichmäßige Höhenlinie zu ersetzen.

## Zweck der Exedra.

Daß der Pilger auf dieser Bank von Stein nach dem heißen Wüstenweg sich ausruhen konnte, erklärt noch nicht zur Genüge, weshalb man hier am Dromos ein solches Kunstwerk mit dieser Auswahl von Dichtern und Denkern aufgestellt hat. Ein Erklärungsversuch findet sich bei Otto Puchstein in »Humann und Puchstein, Reisen in Kleinasien und Nordsyrien« S. 344 A. 2. Anläßlich des Nemruddagh-Denkmals weist er darauf hin, daß am Grabe des Theodektes die Statuen berühmter Dichter, darunter Homer, und am Grabe des Isokrates die Statuen von Dichtern und seinen Lehrern, darunter Gorgias (s. oben S. 166), aufgestellt waren. Vgl. vita X oratorum S. 837 D, 838 D. Mit diesen beiden Anlagen vergleicht Puchstein unsere Exedra und sagt zur Erklärung dieser »Porträtgalerie«: »Wenn man berücksichtigt, daß die ganze Sphinxallee von Gräbern aus allen Zeiten eingefaßt war, daß ferner auch in dem »Dromos« außer anderen griechischen Porträtstatuen und Tierfiguren eine Sphinx, eine leierspielende Sirene, ein Löwe, also Bildwerk, wie es nach griechischer Sitte zum Schmuck von Gräbern dient, gefunden wurde, muß man es für wahrscheinlich erachten, daß auch jene Dichter- und Philosophenstatuen zu einem vornehmen Grabmal, etwa alexandrinischer Zeit, gehörten.« Diese Deutung scheitert an der Tatsache, daß, wie S. 152 bemerkt wurde, hinter oder in der Nähe unserer Exedra und überhaupt südlich hinter dem Dromos es keine Gräber gegeben hat. Wohl war die offene Sphinxallee zu beiden Seiten von Gräbern begleitet, aber nicht der Dromos, der ja auch durch die beiden Mastaben von seiner Umgebung abgeschlossen war.

So müssen wir für die Exedra wie für die Sphinx, Sirene und Löwen usw. nach einer anderen Deutung suchen. Offenbar haben die Griechen in Erinnerung an ihre Heimat, wo sie die heiligen Straßen, die zu den Tempeln ihrer Götter führten, mit den schönsten Weihgeschenken schmückten, so auch hier das Bedürfnis gehabt, diesen Dromos, der zum Serapeum führte, zur Ehre des Gottes mit Werken ihrer Kunst zu schmücken. Wie in Delphi und Olympia die heiligen Straßen umsäumt waren von Schatzhäusern, Statuen und Monumenten der verschiedensten Art, so finden wir hier am Dromos das als griechischen Tempel — nach dem Grundriß jener Schatzhäuser — erbaute Lychnaption, ferner unsere Exedra und die noch zu besprechende Gruppe auf der Südmastaba, zu der auch die von Puchstein herausgegriffenen Einzelfiguren (Sphinx, Sirene, Löwe) gehören. So verdanken wir es dem Schönheitsgefühl und dem religiösen Bedürfnis der Griechen, daß wir hier

hinten in der ägyptischen Wüste diese Oase griechischer Kunst finden. Wie wir für das Lychnaption schon den Nachweis geführt haben, so werden wir auch für die Exedra und jene Gruppe auf der Mastaba anzunehmen haben, daß sie dem Serapeumsgott zu Ehren aufgestellt waren. Auch sie werden Weihgeschenke sein, durch die die Prozessionsstraße geschmückt werden sollte.

Hiermit ist aber noch nicht erklärt, wie man darauf gekommen ist, die Exedra gerade mit dieser Auswahl von Dichtern und Denkern zu schmücken. Eine Vermutung hierüber fand ich bei Beulé (l. c. S. 106), der meinte, es seien die Weisen, die Ägypten besucht, und die Poeten, die Ägypten besungen hätten. Da wir nur die wenigsten der dargestellten Personen bisher identifizieren konnten, ist die Annahme auf jeden Fall gewagt. Unter diesen wenigen ist es aber von Protagoras m. W. nicht überliefert, daß er Ägypten besucht habe. Von Pindar könnte man zur Not den Hymnus auf den Ammon von Siwa im Sinne Beulés hierher rechnen. Aber vielleicht war die Tradition über die von Ägypten beeinflußten Dichter und Denker im Altertum noch umfassender als wir heute wissen. Trotzdem glaube ich nicht, daß man die Entstehung unseres Denkmals von hier aus erklären soll. Jedenfalls bliebe ungelöst die Frage, weshalb man ein derartiges Denkmal hier vor dem Serapeum aufgestellt hat, da doch jede Beziehung zum Sarapis fehlen würde [1]).

Der Beuléschen Ansicht verwandt ist die Deutung, die ich bei Ad. Erman, Ägypt. Religion[2] S. 237/8 fand. Bei Besprechung des Osiris-Apis (Sarapis) sagt er: »Sein Heiligtum bei den Apisgräbern aber schmückt man schließlich mit Statuen griechischer Fabelwesen und Philosophen; vielleicht waren die letzteren in den Geruch gekommen, ihre Weisheit vom Osiris erhalten zu haben.« Das trifft für die einzigen genau Bestimmbaren (Plato und Protagoras) nicht zu, und die Dichter wie Homer und Pindar gehen hierbei überhaupt leer aus. Aber richtig ist der Grundgedanke Ermans, daß unser Denkmal nur zum Schmuck da war und ferner, daß er eine Beziehung zum Serapeum suchte.

Eine solche Beziehung habe ich oben nachweisen können, nämlich die Schmükkung der Herme mit dem Sarapiskopf. Aber wir müssen nach einer Erklärung suchen, die die gesamte Gruppe uns in einer gewissen Verbindung mit dem Sarapis erscheinen läßt. Unter allem Vorbehalt möchte ich die folgende Hypothese zur Diskussion stellen:

Bekannt ist, daß das alexandrinische Serapeum durch Philadelphos eine griechische Bibliothek erhalten hat [2]), die mit Säulenhallen prächtig geschmückt wurde [3]).

---

[1]) Höchstens könnte umgekehrt ein Denkmal wie das unsrige von den Betrachtern im Sinne von Beulé gedeutet oder auch von denen, die ein Interesse daran hatten, jene Ansicht von der Beeinflussung der griechischen Kultur durch die ägyptische zu vertreten, als Argument verwendet worden sein. Ich denke an jene εἰκόνες, die nach Hekataios von Abdera bei Diodor I 96, 3 von den ἱερεῖς τῶν Αἰγυπτίων als σημεῖα dafür gezeigt sein sollen, daß manche der vorher genannten zwölf Griechen wirklich in Ägypten gewesen seien.

[2]) Die Stellen bei Susemihl I S. 336 f. Vgl. Dziatzko, RE III 409 ff.

[3]) Vgl. Aphthonios, Progymnasmata 12, herangezogen von Conze, Sitz. Preuß. Akad. 1884, S. 1263.

Ebenso ist bekannt, daß man in hellenistischer Zeit gern in den Bibliotheken die Bildnisse der Autoren aufstellte, *quorum immortales animae in locis isdem locuntur*[1]). Zwar wissen wir bisher wohl nur von Aufstellung von Einzelstatuen und Büsten. Aber es wäre wohl denkbar, daß man in einer so prächtigen Bibliothek wie der des alexandrinischen Serapeums eine Exedra wie die unsere aufstellte, die — etwa in Bronze oder Marmor — die Statuen von elf besonders berühmten Autoren vereinigte. Eine solche Ruhebank für die Lesenden könnte man sich gut im Zusammenhang mit jenen Säulenhallen vorstellen. Dies zugegeben, würde unsere Exedra eine in billigem Mokattam-Kalkstein ausgeführte Kopie des alexandrinischen Originals sein, die für das memphitische Serapeum gestiftet wäre. Bei den außerordentlich engen Beziehungen zwischen dem memphitischen Muttertempel und dem alexandrinischen Tochtertempel (vgl. UPZ) würde eine solche Übertragung wohl verständlich sein. Damit hätten wir dann die gesuchte Beziehung unserer Gruppe zum Serapeum, zwar ursprünglich nicht zum memphitischen, sondern zum alexandrinischen. So wäre die Exedra, die ursprünglich für die Benutzer der alexandrinischen Serapeums-Bibliothek geschaffen wäre, hier in Memphis zu einer Ruhebank für die Wallfahrer und zum Schmuckstück des Dromos geworden.

Erst wenn unser Denkmal wieder ausgegraben ist, wird sich prüfen lassen, ob diese These sich als eine geeignete Grundlage für die Beurteilung der künstlerischen Leistung bewährt. Sie verändert das archäologische Problem insofern, als hiernach die Exedra mit ihren Statuen nicht auf Provinzialkünstler aus Memphis, was sonst vielleicht das Wahrscheinlichste wäre[2]), sondern auf Künstler der Hauptstadt Alexandrien zurückzuführen wäre.

## Die Zeit der Exedra.

Erst nach Wiedergewinnung der Originale wird endlich auch ein gesicherter Boden für die Frage nach der Zeit unseres Denkmals gewonnen sein, denn nach den mangelhaften Zeichnungen werden die Archäologen kaum bereit sein, eine genaue Datierung zu wagen. Puchstein l. c. nannte die Exedra ein Werk »etwa alexandrinischer Zeit«. Daß sie jünger ist als die Einführung der Sarapisreligion, zeigt im besonderen der Sarapiskopf der Herme (S. 165). Meine oben vorgetragene Hypothese ergibt als noch jüngeren terminus post quem die Gründung der Serapeums-Bibliothek durch Philadelphos[3]). Im übrigen wird zu berücksichtigen sein, daß, woran die obige Hypothese Winters zu Pindar mahnt (S. 164), möglicherweise die eine oder andere Statue die Nachbildung eines älteren Kunstwerkes ist.

[1]) Plinius h. n. 35 § 9. Vgl. Dziatzko l. c. 421.

[2]) So Th. Schreiber, Der Gallierkopf S. 17: »zweifellos von einheimischen griechischen Künstlern gearbeitet« (d. h. nicht von alexandrinischen).

[3]) Wenn man neben dieser Hypothese den anderen Vorschlag gelten lassen wollte, den Mann an der Sarapisherme als Demetrios von Phaleron zu deuten, so müßte man für die Schaffung des alexandrinischen Kunstwerkes schon mindestens bis in die Zeit Euergetes' I. hinabgehen, da ja Philadelphos den Demetrios verbannt hat. Aber jene Vermutung bedeutet nur eine Möglichkeit

## IV. Die dionysische Gruppe.

Wir wenden uns zu dem letzten hier zu besprechenden Kunstwerk des Dromos, den Statuen, die, wie oben S. 152 berichtet wurde, oben auf der Südmastaba gegenüber den beiden Kapellen aufgestellt waren.

Es gehört zu den unbegreiflichen Widersprüchen dieses merkwürdigen *compte-rendu des fouilles*, daß derselbe Mariette, der S. 29 bestimmt sagt, daß diese Statuen auf der Südmauer gestanden haben, in der Zusammenfassung auf S. 77 aussagt, daß sie auf beiden Mastaben sich befunden hätten: *c'est sur les mastabas qui la bordent de chaque côté qu' a été recuilli ce musée de monuments étranges* usw. und S. 78: *les deux mastabas surmontés des plus bizarres figures qu'un archéologue puisse voir.* Man könnte versucht sein, den Widerspruch dadurch zu lösen, daß Mariette, als er die erste Stelle (S. 29) schrieb, nur sechs Statuen auf der Südmauer gefunden hatte, so daß die später gefundenen Stücke auf der Nordmauer gestanden hätten. Diese Deutung scheint bestätigt zu werden durch die Beischriften im Atlas, wo zu IIIa, b und c unten bemerkt ist: *Mastaba du Nord* (ebenso bei Va), während bei den andern steht: *Mastaba du Sud.* Aber IIIa ist der Apis, der in der Aedicula gefunden wurde, der also niemals auf der Nordmastaba gestanden hat. Diese Beischriften sollen also offenbar nur besagen, daß diese Stücke in der Nähe der Nordmastaba gefunden sind. Auch dies wieder eine irreleitende Ungenauigkeit! Daß vielmehr die hier zu behandelnden Statuen sämtlich auf der Südmauer gestanden haben, beweist die eindeutige Aussage in der *Choix* S. 7/8, die Mariette später, nach Abschluß der Grabungen, im Jahre 1856 veröffentlicht hat: *A droite* (d. h. nach Süden) *un mur d' appui, encore inconnu à l'époque où le dessin a été exécuté, soutenait toute cette singulière série d'animaux symboliques dont je donne ci-après deux spécimens.* Und auf S. 11 ebendort sagt er vom Cerberus (Abb. 28), der nicht zu den in situ Gefundenen gehört, und vom Mittelstück (Abb. 17): *ils étaient posés sur un mur qui s'étendait en avant des deux chapelles* usw. So müssen wir daran festhalten, daß es nur ein lapsus memoriae ist, wenn Mariette S. 77 und 78 von den beiden Mastaben als Trägern der Statuen spricht.

Ebenso ist bezeichnend für Mariettes Arbeitsweise, daß er nirgends uns sagt, welche Figuren denn eigentlich außer den auf S. 29 aufgezählten zu dieser »bizarren« Gruppe gehört haben. Er hat sich darauf beschränkt, im Atlas auf Tafel III—V alle seine plastischen Funde vom Dromos — abgesehen von der Exedra (auf Tafel I—II) —, griechische wie ägyptische bunt durcheinander abzubilden, wobei dazu noch die Unterschriften *Mastaba du Sud* oder *du Nord*, wie wir sahen, nur geeignet sind, falsche Vorstellungen über den Fundort zu erwecken.

Aus dieser Verworrenheit der Publikation erklärt sich wohl, daß bisher überhaupt noch kein Versuch gemacht worden ist, jene Gruppe der »bizarren« Figuren durch Ausscheidung der nicht dazu gehörigen Bilder des Atlas zu rekonstruieren. In der Literatur finden sich vielmehr die vagsten Angaben über diese Figuren. So sagt Beulé, der den Atlas noch nicht kennt, l. c. S. 108: (gegenüber der Apiskapelle) *il y avait* une quinzaine *de figures colossales* usw. Die Aufzählung einzelner Stücke zeigt, daß Beulé auch solche, die nicht dazu gehörten, mitgezählt hat, wie er zum

Schluß noch *trois ou quatre lions* draufgibt, nachdem er den richtigen Löwen schon vorher genannt hat. Mit Recht beklagt sich Weicker in seinem Buche »Der Seelenvogel« (1902), dem ich viel Belehrung verdanke, S. 180 A. 1 über »die Verwirrung in den Fundberichten«, aber anstatt sich auf Mariettes Worte von S. 29 zu beschränken und den konfusen Bericht Beulés wiederzugeben, hätte er in der Fortsetzung von Mariettes Bericht und im Atlas nach weiteren Fundnotizen suchen sollen. Zwar spricht er einmal (S. 79) mit Recht von einer »Gruppe von Gestalten des dionysischen Kreises«, aber eine Rekonstruktion der Gruppe hat er nicht versucht. Sonst wäre ihm auch die zweite Sirene (s. unten) nicht entgangen. Ganz unklare Vorstellungen verraten auch die Worte von Th. Schreiber, Der Gallierkopf S. 17: »Die Sirene gehört zu einer am Eingang des genannten Serapeums und in diesem selbst (?) gefundenen, jetzt meist wieder verschütteten Gruppe von Porträtstatuen, Kult- und Votivfiguren.« Hier sind sogar die »Porträtstatuen« der Exedra mit der dionysischen Gruppe zu einer »Gruppe« zusammengeworfen, wie auch aus seinem Hinweis auf Atlas Taf. I—V hervorgeht. Also selbst Schreiber, der sich so speziell mit der hellenistischen Kunst Ägyptens beschäftigt hat, hat keinen Versuch einer Rekonstruktion unseres Denkmals gemacht. Auch Puchsteins oben S. 171 zitierte Bemerkung über Sphinx, Sirene und Löwen zeigt, daß er die Stücke nur einzeln, nicht im Zusammenhang der ganzen Gruppe betrachtet hat. Darum ist denn auch seine Deutung dieser Figuren als »Grabschmuck« ebenso irrig wie dieselbe Ansicht bezüglich der Exedra (S. 171). Auch Weicker S. 179 bezeichnet unsere Sirene als »Grabsirene«.

Zu einer richtigen Auffassung werden wir nur kommen, wenn wir die Gesamtgruppe rekonstruieren und sie als einheitliche Schöpfung künstlerisch und religionsgeschichtlich zu würdigen suchen.

## Rekonstruktion der Gruppe.

Auszugehen ist von Mariettes Bericht Le Sérap. S. 29: *Ce qui donne le plus vif intérêt à ses travaux* (in der Mitte des Dromos), *ce sont les monuments qu'on découvre, symmétriquement rangés à leur place antique, sur le mastaba qui occupe le sud du dromos. Ce mastaba est maintenant assez déblayé pour qu'on puisse l'étudier dans son ensemble. Des statues de style grec, en calcaire du Mokattam, y sont debout. Une lionne de proportions colossales, montée par un génie sous forme d'enfant, occupe le milieu. A droite et à gauche sont des paons, également de proportions colossales et également tenus en bride par un enfant. On aperçoit plus loin un épervier, les ailes ouvertes et coiffé du pschent, un sphinx femelle assis sur ses jambes de derrière, un phénix sous la forme d'un oiseau orné d'une chevelure de femme.* Dies ist eine der besten und klarsten Beschreibungen, die ich in Mariettes Bericht gefunden habe. Er beschreibt hier die Denkmäler, die er, symmetrisch angeordnet, noch auf ihrem alten Platz auf der Südmastaba gefunden hat. Das Mittelstück bildete eine Löwin (oder besser vielleicht eine Pantherin), von der rechts und links immer ein korrespondierendes Paar verteilt war. Das erste Paar bildeten zwei Pfauen, das nächste Paar ein Sperber (besser ein Falke) und eine Sphinx. Da er vorher sagt *à droite et à gauche* wird

der Falke rechts, die Sphinx links gestanden haben. Von dem dritten Paar fand er in situ nur noch einen »Phönix«. Das fehlende Gegenstück hierzu kann nur die Sirene sein, die er etwas später am Fuß der Südmastaba gefunden hat. Er bemerkt dazu nur (S. 34): *c'est un monument de plus à ajouter à la collection déjà si riche des monuments de style grec que le dromos nous a rendus*, ohne die Korrespondenz mit seinem »Phönix« hervorzuheben. Wegen des *à droite et à gauche* ist der Phönix wahrscheinlich rechts, die Sirene links anzusetzen (s. unten).

Mit diesen sieben Denkmälern ist die Gruppe aber noch nicht abgeschlossen. Denn bald nach jenem Hauptfund fand er neben der ägyptischen Aedicula — daher im Atlas die Bemerkung »*Mastaba du Nord*«! — auf dem Pflaster des Dromos aufrecht stehend einen *Cerbère colossal* (S. 29). Mariette bemerkt hier nur »*évidemment dérangé de sa place antique*«. Daß dieser Cerberus aber im besonderen zu jener Gruppe auf der Südmastaba gehört haben muß, ist zweifellos und ist auch Mariettes Ansicht gewesen, denn in der *Choix*, pl. VIII hat er ihn oben auf der Mauer stehend zeichnen lassen — offenbar ein Phantasiebild, da er ihn gewiß nicht hinaufgestellt hat [1]).

Zu diesem Cerberus müssen wir nun notwendig nach einem Gegenstück suchen. Es kann nur der gleichfalls von einem Knaben gerittene Löwe im Atlas IIIb sein (Abb. 27). Über die Auffindung dieses Stückes habe ich im Bericht überhaupt kein Wort gefunden! Nach der Bemerkung im Atlas ist er ebenso wie der Cerberus bei der Nordmastaba gefunden worden. Vergleicht man die Haltung dieser beiden Stücke, so kann nicht zweifelhaft sein, daß der Cerberus rechts vom »Phönix«, der Löwe links von der Sirene gestanden hat. Hiernach halte ich die Gruppe für geschlossen, die also aus neun Figuren bestanden hat, denn die anderen Figuren, die noch in dem Atlas dazwischen abgebildet sind, können ihr nicht angehört haben, auch spricht der Bericht von keinem Stück, das noch dazu gehört haben könnte. Abgesehen von dem Apis aus der Aedicula (Atlas IIIa) und dem ägyptischen Löwen vom Pylon des Serapeums (IVd) sind da noch zwei griechische Arbeiten, die ich doch auch dem Interesse der Archäologen empfehlen möchte und daher auch im Bilde wiedergebe.

Die eine ist ein liegender Löwe (Atlas Va = Abb. 15), Länge 1,30 m. Die Behandlung des Gesichts, das wie abgeschnitten aus der völlig glatt anliegenden Mähne fast menschenartig hervorschaut, macht einen altertümlichen Eindruck. Gefunden ist der Löwe nach der Unterschrift des Atlas bei der Nordmastaba. Im Bericht habe ich nichts über ihn gefunden. Die Zeichnungen müßten schon ganz unzuverlässig sein, wenn er identisch wäre mit dem auf dem Sockel liegenden Löwen links vom Lychnaption (vgl. Abb. 2),

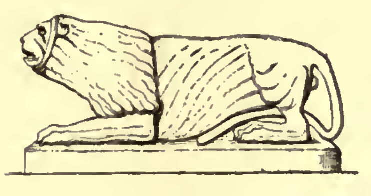


Abb. 15.

[1]) Als unklar erweist sich hiernach die Darstellung in *Choix* S. 11 (zu IX), nach der der Leser annehmen wird, daß auch der Cerberus oben auf der Mauer gefunden ist. Wahrscheinlich ist es Mariette zu umständlich gewesen, angesichts des Phantasiebildes den wahren Sachverhalt darzulegen.

auf den sich vielleicht die Worte Mariettes S. 78 beziehen: *un lion de même époque* (römische Zeit) *regardant en face et monté sur un socle dont la partie antérieure est décorée d'une inscription démotique.*

Das zweite Stück ist das Relief im Atlas Vc (Abb. 16), das nach der Bemerkung des Atlas in der Nähe der Südmastaba gefunden ist. Höhe 0,78 m. Im Bericht habe ich darüber nichts gefunden, wir wissen daher auch nicht, aus welchem Material es gearbeitet ist. Die Frauengestalt, die von links heranschreitend ihren Schild schützend über einen unbewaffneten Menschen hält, der auf dem Boden kniet, ist jedenfalls eine Göttin, wahrscheinlich Athena. Genauer wage ich die mythologische Szene nicht zu deuten. Mit dem Sarapis hat sie jedenfalls ebensowenig zu tun wie mit dem Osiris-Apis. Wie kommt diese Reliefplatte auf den Dromos? Nimmt man sie als vollständig an, so sieht sie wie eine Metope aus. Der korinthische Bau des Lychnaption hat keine Metopen. Sollte ein kleines mit Metopen geschmücktes Heiligtum des Sarapis innerhalb des Peribolos des Serapeums gestanden haben? Nach den obigen Andeutungen (S. 154) wäre das nicht gerade wahrscheinlich. Nach der Terminologie der Urkunden könnte dies dann jedenfalls nicht τὸ Σαραπιεῖον sein. Aber vielleicht haben wir gar keine Metope vor uns. Wie Noack bemerkte, könnte rechts sich eine zweite Platte oder auch noch mehrere angeschlossen haben. Könnte ein solcher Relieffries im Lychnaption angenommen werden? Nur neue Ausgrabungen können Licht bringen. Es gilt nicht nur diese Platte wiederzufinden, sondern auch auf das genaueste darauf zu achten, ob sich auf dem Dromos oder im Peribolos des Serapeums etwa weitere Spuren solcher Reliefs finden. Ist es eine Metope, so muß ja eine größere Zahl vorhanden gewesen sein.



Abb. 16.

Nach Ausscheidung dieser fremden Elemente erhalten wir also eine Gruppe von neun Figuren. Entsprechend den obigen Darlegungen habe ich in der Beilage (2) eine Rekonstruktion der Gruppe versucht. Auch hier wie bei den Philosophen wird der Eindruck dadurch gestört, daß die Figuren von verschiedenen Standpunkten aus gezeichnet sind. Hier habe ich mir jedoch erlaubt, etwas nachzuhelfen. Statt des völlig von der Seite gezeichneten linken Pfaus (Abb. 19) gebe ich hier ein Spiegelbild des von vorn gezeichneten rechten Pfaus (Abb. 18), das Noack auf meine Bitte hat herstellen lassen. Ebenso gebe ich von dem Falken, der sich in dem Bild im Atlas (Abb. 20) nach der verkehrten Seite wendet, ein Spiegelbild, das ich gleichfalls Noacks Vermittlung verdanke. Abgesehen davon, daß die Pfauen vielleicht ihren Platz zu tauschen haben, so daß die Knaben nach außen statt nach innen blicken, halte ich die Anordnung der Gruppe für gesichert.

## Die Einzelfiguren.

Ehe wir uns zur Deutung der Gesamtgruppe wenden, wollen wir die einzelnen Figuren betrachten.

Beginnen wir mit dem Mittelstück (Atlas IIId), das an Größe (Höhe des Torso 2,25 m) die anderen etwas überragt. Abb. 17 (= Choix pl. IX) veranschaulicht, wie es auf der Mauer stehend gewirkt hat[1]). Man kann mit Mariette schwanken, ob das weibliche wilde Tier eine Löwin oder eine Pantherin ist. In Choix pl. IX sagt er: *Génie monté sur une lionne*, auf S. 11 derselben Publikation: *Ici le génie de Bacchus guide un panthère.* Da die Schlankheit und Länge des Halses vielleicht eher für die letztere paßt, will ich sie eine Pantherin nennen, ohne die Frage damit entscheiden zu wollen. Die Pantherin, deren Schwanzspitze stark stilisiert ist, ist gezäumt; die kleinen Kreise, die in dem Zaumzeug neben der Schnauze und unter dem Ohr sichtbar sind, sind wohl als metallene Ringe gedacht. Der auf ihr reitende Jüngling, der das Ende des Zügels in seiner Linken hält[2]), ist mit einem von der linken Schulter herabhängenden, über den Hüften zusammengezogenen Gewand bekleidet, dessen Ende nach hinten über den Rücken des Tieres fällt. Merkwürdig ist, wie der vordere



Abb. 17.

[1]) Die Stütze, die in Atlas IIId unter dem Tier sichtbar ist, fehlt in Abb. 17!

[2]) Unklar bleibt mir nach der Zeichnung, ob seine Linke außer dem Zügel noch einen anderen Gegenstand hält, oder ob es sich da nur um Gewandfalten handelt.

Teil des Unterkörpers in der Mitte entblößt ist. Das erinnert an Darstellungen des Attis [1]), und doch kann es nach der Gesamtgruppe nicht zweifelhaft sein, daß wir vielmehr einen Dionysos vor uns haben, wie auch schon Mariette vermutete (s. obiges Zitat). Da Attis und Dionys gelegentlich einander gleichgesetzt werden (Cumont, RE II 2250), könnte vielleicht eine absichtliche Übertragung vorliegen. Außer der Pantherin ist in dem uns erhaltenen Torso zwar kein Symbol des Gottes zu finden, aber wahrscheinlich trug der verlorene Kopf einen Efeu- oder Weinlaubkranz und trug auch die verlorene rechte Hand ein Symbol [2]).

Das erste korrespondierende Paar bilden die Pfauen: Atlas IVa = Abb. 18 (Höhe 1,80 m) und Atlas IVb = Abb. 19 (Höhe 1,75 m). Der radschlagende Pfau in Abb. 18 trägt eine Art Halsband, an dem ein Ring hängt. Vgl. den ähnlichen, aber nicht ganz gleichen Halsschmuck der Sphinx in Abb. 21. Bei dem andern Pfau (Abb. 19) ist ein derartiger Halsschmuck nicht erkennbar, kann aber kaum gefehlt



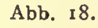


Abb. 18.

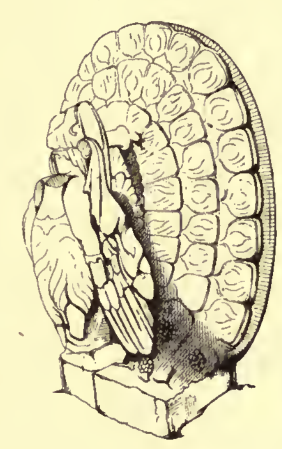


Abb. 19.

haben. Die Knaben, die auf dem Pfau reiten, tragen ihr Gewand ähnlich wie der Dionys auf der Pantherin; auch hier ist der Unterkörper entblößt, sogar noch stärker. Die Seitenansicht von Abb. 19 zeigt, daß die Knabenkörper durch eine Stütze mit dem Pfauenrad verbunden waren. Zunächst glaubt man in den Trauben, die auf den unteren Teilen der Pfauenräder sitzen, Weintrauben als dionysische Symbole zu erkennen, wie sie in Abb. 27 und 28 vom Künstler angebracht worden sind. Aber wie soll man sich Weintrauben oben auf den Pfauenrädern erklären? Die Lösung der Schwierigkeit gab mir Carl Robert, der, als ich ihm die Bilder vorlegte, auf den ersten Blick erkannte, daß die Augen der Pfauenfedern als Efeublätter stilisiert sind, um den Vogel als einen dionysischen zu charakterisieren. Er wies darauf hin, daß ähnliche Symbolisierungen sich auch im dritten pompejanischen Stil finden. Hiernach sind dann die Trauben als Efeubeeren aufzufassen.

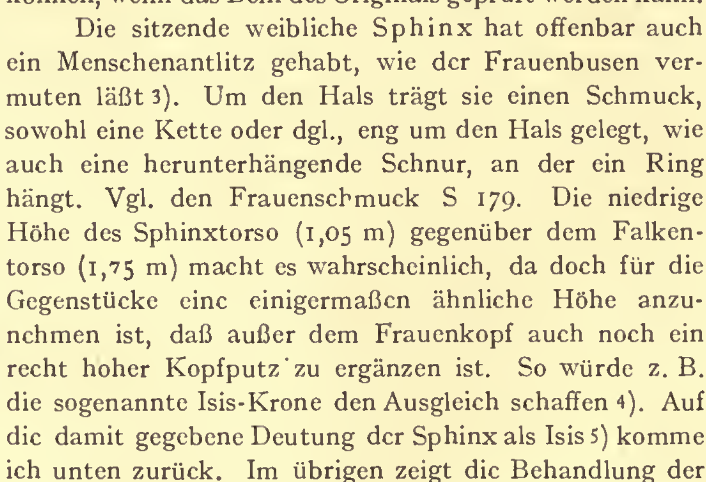
[1]) Nach W. Weber, Ägypt.-griech. Götter im Hellenismus (1912) S. 15 hat Timotheos, der Eumolpide, den Attiskult in Alexandrien eingerichtet.

[2]) Nach der unten S. 195 vorgetragenen Deutung des Dionys ist hier wohl weniger an einen Thyrsosstab, als an ein Zepter zu denken. Auch die Haltung des Oberarmes würde hierzu besser passen.

Das zweite Paar bilden der Falke (Atlas Ve = Abb. 20, Höhe 1,75 m) und die Sphinx (Atlas Vd = Abb. 21, Höhe 1,05 m). Hiermit kommen wir in die ägyptische Mythologie hinein. Der Falke, der die Flügel eben ausspannt, trägt ein Männerhaupt mit lang herabwallendem Bart, wie es mir sonst bei den menschenköpfigen Falken der ägyptischen Kunst nicht begegnet ist. Auf dem Haupt trägt er die Doppelkrone von Ober- und Unterägypten. Man denkt zunächst an Horos, zumal auch wegen der Krone, aber etwas Eigentümliches in der Darstellung läßt auch an eine andere Deutung denken. Wenn ich nicht irre, zeigt der Stumpf, der von dem rechten Vogelbein erhalten ist, daß der Falke nicht steht, sondern hockt. Nun ist aber der auf dem Sande hockende Falke das heilige Tier des memphitischen Totengottes Sokar, der gerade hier in der memphitischen Nekropole, noch ehe Osiris hier herrschte, der Herr gewesen ist, später dann oft hier mit Osiris vereinigt erscheint [1]). Auch er trägt gelegentlich, wenn auch nur durch Verwechselung mit Horos, die Doppelkrone [2]). Ich stelle daher anheim, ob bei unserm Falken nicht vielmehr an Sokar zu denken ist, zu dem vielleicht auch das merkwürdige Männerhaupt besser paßt als zu Horos. Auch das wird erst entschieden werden können, wenn das Bein des Originals geprüft werden kann.



Abb. 20.



Die sitzende weibliche Sphinx hat offenbar auch ein Menschenantlitz gehabt, wie der Frauenbusen vermuten läßt [3]). Um den Hals trägt sie einen Schmuck, sowohl eine Kette oder dgl., eng um den Hals gelegt, wie auch eine herunterhängende Schnur, an der ein Ring hängt. Vgl. den Frauenschmuck S 179. Die niedrige Höhe des Sphinxtorso (1,05 m) gegenüber dem Falkentorso (1,75 m) macht es wahrscheinlich, da doch für die Gegenstücke eine einigermaßen ähnliche Höhe anzunehmen ist, daß außer dem Frauenkopf auch noch ein recht hoher Kopfputz zu ergänzen ist. So würde z. B. die sogenannte Isis-Krone den Ausgleich schaffen [4]). Auf die damit gegebene Deutung der Sphinx als Isis [5]) komme ich unten zurück. Im übrigen zeigt die Behandlung der Sphinx, die den Schwanz auf der rechten Seite hochgezogen hat, daß ihr der linke Platz zukommt und daher dem Falken der rechte. Das spricht dafür, daß man



Abb. 21.

[1]) Vgl. Röder bei Roscher, Lief. 66/7, S. 1123.

[2]) Vgl. Röder l. c. S. 1128.

[3]) Über geflügelte weibliche Sphinxe griechischer Arbeit in Ägypten vgl. Röder, l. c. S. 1324.

[4]) Vgl. W. Weber, Die ägypt.-griech. Terrakotten (1914) II, Taf. 42 Nr. 479—480. Vgl. I 261. Die Isiskrone besteht aus den Hörnern, Scheibe und hochragenden Federn.

[5]) Über die Beziehungen der Sphinx zur Isis vgl. Röder, Roscher Lief. 66/7, S. 1323.

in der oben S. 175 zitierten Beschreibung Mariettes das *à droite et à gauche* nicht nur auf das Pfauenpaar, sondern auch auf die weiteren Paare zu beziehen hat.

Das dritte Paar bilden die Sirene und der sogenannte Phönix. Die Sirene ist, wie schon bemerkt, die einzige Figur vom Dromos, die uns im Original zugänglich ist, denn Mariette hat sie ins Museum von Cairo gebracht, und so gibt es denn auch über sie schon eine reichere Literatur [1]).

Das Bild aus Mariettes Atlas (IV c = Abb. 22) gebe ich nur deshalb wieder, um an diesem Beispiel zu zeigen, wie vorsichtig wir im Gebrauch seiner Bilder sein müssen, denn hier, wo wir eine Photographie des Originals daneben halten können (Abb. 23), sind wir in der Lage festzustellen, wie stillos seine Zeichnung ist, ganz abgesehen davon, daß seine Ergänzungen der Flügel und des Schwanzes, die ebensowenig wie die der Beine als solche gekennzeichnet sind, unrichtig sind. Die Photographie, die ich Edgars Publikation l. c. Pl. VIII entnommen habe, zeigt die Sirene, wie sie jetzt im Museum von Cairo steht, nur soll die



Abb. 22.



Abb. 23.

[1]) Luigi Vassalli, Rappresentazione di Sirena sopra un sarcofago dell' Epoca dei Lagidi 1865. Taf. I. M. C. C. Edgar, Greek Sculpture 1903 (Catal. Général) S. 28 Nr. 27 506, Taf. VIII. Maspero, Guide to the Cairo Museum 1910, S. 222 mit Abbildung (66). Th. Schreiber, Der Gallierkopf des Museums in Gîze bei Kairo, 1896, S. 17. Die alexandrinische Toreutik S. 303, 305. W. Amelung, Bullett. della comm. arch. communale 1897, 123. Breccia, La necropoli di Sciatbi I 1912, S. 24, wo die Sirene irrig als Marmorwerk bezeichnet ist. Weicker, Der Seelenvogel S. 180 f. mit Abbildung.

Lyra jetzt separat aufbewahrt werden[1]). Wie Edgar l. c. angibt und auf der Photographic auch erkennbar ist, sind der Schwanz, der untere Teil der Beine sowie die Plinthe ergänzt. Daß die Ergänzung des Schwanzes nicht richtig ist, wird sich sogleich ergeben. Aber die Beinc sind im wesentlichen in ihrer Haltung offenbar richtig ergänzt, entsprechend der Haltung der Oberschenkel. Im Tanzschritt sctzt die Sirene ihren rechten Fuß vor den linken und wiegt ihren Körper, den Kopf auf ihre rechte Seite geneigt. Es ist eine cinheitliche, alle Glieder beherrschende graziöse Tanzbewegung, die der Künstler festgehalten hat. Im linken Arm hält sie eine Schildkrötenlyra, in die sie wohl mit der Rechten hineingriff. Das Gesicht hat trotz des Tanzens und Musizierens cinen tiefernsten Ausdruck (noch deutlicher auf der Photographie bei Weicker) und hat nichts gemein mit dcm nicdlichen Puppengesicht bei Mariette. Auch die Ha'slinien sind wesentlich anders als dort. Über die Behandlung des Haares, dic auch in der Photographie nicht genügend zu erkennen ist, sagt Edgar l. c.: *Her hair is drawn loosely to each side of forehead and fastened up in a knot on the top of her head.* Um den Hals trägt die Sirene cin Halsband mit Anhängseln, die bei Edgar anders aussehen als auf Mariettes Bild [2]). Von der linken Schulter läuft zwischen den Brüsten (und über den Rücken) zur rechten Hüfte hinunter eine Schnur, an der sich glcichfalls Anhängsel befinden. Daß wie diese Schmuckgegenstände auch die Schnur als goldene gedacht ist, wird sich unten aus einer Parallele ergeben. Die Ohrringe, die in Abb. 22 gezcichnet sind und danach von Th. Schreiber l. c. 305 bestimmt werden, sind auf der Photographie nicht sicher zu erkennen und werden auch von Edgar nicht crwähnt. Um den Leib läuft ein ziemlich breiter Gürtel, der wohl dem Halten der Lyra diente.

Offcnbar ist die zum Teil unrichtige Ergänzung dieses Sierenentorso durch die Cairener Museumsverwaltung beeinflußt worden durch eine andere tanzende und musizierende Sirene, die vollständig erhalten sich in demselben Museum befindet. Es ist ein bunt bemaltes Stuckrelief (Abb. 24, nach Watzinger S. 33), das, zweimal identisch, die Giebelfelder eines griechischen Holzsarkophages schmückt, der gar nicht weit von unserm Dromos, nördlich von der Sphinxallee gefunden und schon 1865 in der oben zitierten, mir nicht zugänglichen Schrift von Luigi Vassalli publiziert worden ist. Vgl. Weicker, Der Seelenvogel S. 179/80 (mit Abbildung) und Watzinger, Griech. Holzsarkophage S. 33 (mit Abbildung), 75. Weicker beschreibt es folgendermaßcn: »Inmitten eines genial komponierten Ranken- und Blütengeflechtes schreitet auf drei überfallenden Akanthusblättern eine Sirene im vollendetsten Vogelfrauentypus im lebhaften Tanzschritt nach links. Der mächtig entfaltete Fächerschwanz erreicht den Boden, die Fügel sind schwungvoll nach beiden Seiten ausgebreitet. Der Gesichtsausdruck des leicht nach rechts geneigten Kopfes verrät eine pikante Mischung von Traurigkeit und Koketterie. Von der linken Schulter zieht sich zur rechten Hüfte eine Schnur, über der linken Brust mit einer Rosette oder Blüte geschmückt. In der gesenkten Linken hält sie

[1]) Ohne Lyra in der Photographie bei Weicker, Der Seelenvogel S. 181.

[2]) Zu den Anhängseln vgl. Th. Schreiber, Die alexandrinische Toreutik S. 303.

eine Schildkrötenleier [1]), nach der sie mit der Rechten greift.« Wie Watzinger angibt, hat die Sirene blaue Federn, rote Beine, braune Haare, blaue Augen und ein goldenes Band um die linke Schulter (s. oben). Bezüglich der Zeit kommt Watzinger S. 75 f. zu dem Ergebnis, daß diese Arbeit, deren Blüten- und Rankenwerk nicht mehr so naturalistisch behandelt sei wie in den tarentinischen Vasenbildern aus der Mitte des IV. Jahrhunderts, auch wegen des Tanzschrittes und der zierlichen Eleganz »der alexandrinischen Kunst der ersten Ptolemäerzeit« zuzuweisen sei. Die Ähnlichkeit dieser Figur mit unserer Sirene ist nach dem Gesamteindruck der Bewegung des Körpers, aber auch in Einzelheiten wie dem goldenen Schulterband, auf den ersten Blick geradezu frappant. Erst bei genauerem



Abb. 24.

Zusehen sieht man die Unterschiede. So ist die Bewegung der Beine die entgegengesetzte, da hier das linke Bein vor das rechte gesetzt ist. Trotzdem ist der Kopf — wie bei unserer Sirene — nach ihrer rechten Seite geneigt und nicht, wie man bei der entgegengesetzten Tanzbewegung erwarten sollte, nach links! Das Herabreichen des Schwanzes bis auf den Boden ist das Vorbild für die Ergänzung unserer Sirene gewesen (vgl. Maspero l. c.). Daß das nicht richtig ergänzt ist und daß es ebenso falsch wäre, wenn man etwa die Flügel nach jenem Muster weit ausgespannt ergänzen wollte, läßt sich, wie ich glaube, aus ihrem Gegenstück, dem sogenannten Phönix erweisen, der bisher sehr mit Unrecht bei Behandlung der Sirene völlig beiseite gelassen worden ist. Vgl. Abb. 25 und 26 (= Atlas Vb und b bis).

[1]) Diese Lyra kann ich in der Photographie nicht erkennen.

Es scheint bisher nie gefragt zu sein, warum das denn eigentlich ein Phönix sein soll, und ob es überhaupt einer sein kann. Diese Deutung ist nichts als ein Einfall von Mariette, für den er auch nicht die leiseste Begründung gegeben hat. In Wirklichkeit ist sie völlig ausgeschlossen — einfach weil wir einen weiblichen Körper vor uns haben, der Phönixvogel aber sowohl bei den Ägyptern wie bei den Griechen *masculini generis* ist. Die richtige Lösung ergibt sich ganz von selbst, sobald man nur aufhört, die Figuren einzeln zu behandeln, und vielmehr ihre Stellung innerhalb der Gruppe berücksichtigt. Gegen den schon oben S. 176 gezogenen Schluß, daß diese zweite Vogelfrau das Gegenstück zur Sirene sei, könnte sprechen, daß nach den Angaben des Atlas jene nur 1,05 m hoch ist, während die Sirene 1,60 m Höhe mißt. Es ist aber ganz unglaublich, daß die zweite Vogelfrau wirklich nur so niedrig wäre wie der Sphinxtorso von 1,05 m, denn damit würde sie überhaupt aus unserer Gruppe völlig herausfallen, wo man sie auch hinstellen wollte. Wir sind daher zu einer Emendation genötigt: 1,05 ist offenbar ein naheliegender Schreib- oder Druckfehler für 1,65. Daß die beiden Vogelfrauen ebenso sicher Gegenstücke sind wie die beiden Pfauen, kann m. E. nicht bezweifelt werden. Dann aber ergibt sich von selbst, daß der sogenannte Phönix vielmehr eine zweite Sirene ist.

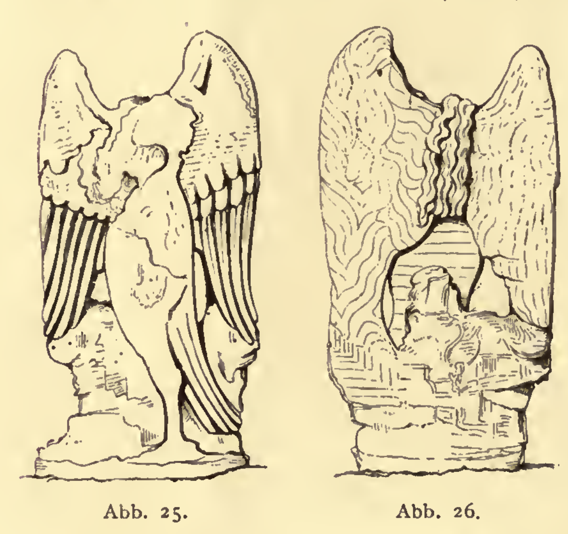


Abb. 25. Abb. 26.

Trotz der starken Verstümmelung des Körpers dieser zweiten Sirene läßt sich noch erkennen, daß sie den Tanzschritt in entgegengesetzter Richtung gegenüber der ersten Sirene ausführt: das nach hinten zurückgesetzte Standbein, dessen Umrisse deswegen erkennbar sind, weil der ganze hintere Teil der Figur (außer dem Kopf) erhalten ist, ist ihr rechtes Bein. Also hat sie das linke vor das rechte Bein gesetzt, während die erste Sirene das rechte vor das linke. Die zweite Sirene entspricht also in ihrer Tanzbewegung jener Stucksirene merkwürdigerweise auch darin, daß sie trotzdem wie diese den Kopf ebenso wie die erste Sirene nach rechts neigt. Das geht sowohl aus der Vorderansicht (Abb. 25) wie aus der Rückansicht (Abb. 26) hervor. Auf der ersteren sieht man die linke Schulter etwas hochgezogen, so daß der linke Flügel den rechten überragt. Diese Bewegung läßt eine Neigung des Kopfes nach rechts erwarten, auch scheint der Halsansatz dafür zu sprechen. Ebenso zeigen die lang herabhängenden Locken auf der Rückseite, daß der Kopf näher dem rechten als dem linken Flügel war. Die Haltung des Körpers der zweiten Sirene entspricht also vollständig der jener Stucksirene.

Nicht so die Haltung der Flügel und des Schwanzes: die Flügel sind nicht weit ausgespannt, sondern hängen fast senkrecht herab; der Schwanz berührt nicht

breit den Boden, sondern schwebt, schmal zusammengefaßt, mit einer eleganten Wendung nach links in der Luft. Es ist verhängnisvoll gewesen, daß man im Cairener Museum bei der Ergänzung der ersten Sirene die Stuckreliefs des Sarkophages (vgl. Maspero l. c.) und nicht diese zweite Sirene zum Muster genommen hat, von der durch einen glücklichen Zufall gerade die Teile erhalten sind, die bei jener fehlen, so daß sie sich gegenseitig aufs schönste ergänzen. Ich brauche hier im einzelnen nicht auszuführen, wie hiernach die Cairener Sirene zu ergänzen ist. Ob die zweite Sirene gleichfalls die Lyra oder aber die Doppelflöte gespielt hat, lasse ich dahingestellt.

Durch die Haltung der Flügel, wie wir sie bei der zweiten Sirene sehen, erklärt sich auch das Felsstück, vor dem sie steht: dies brauchte der Künstler als Stütze für die schweren herabhängenden Flügel. Ich möchte als sicher annehmen, daß auch die Cairener Sirene vor einem solchen Felsstück gestanden hat, doch läßt sich das nur am Original feststellen[1]). Durch diesen Zusammenhang zwischen den Flügeln und der Stütze wird uns zugleich die Erklärung gegeben für den Unterschied in der Flügelhaltung zwischen unseren freistehenden Statuen und den Stuckreliefs: der Statuenkünstler war durch die Gesetze der Statik gezwungen, die Flügel zu einer Stütze hinunterzuführen und sie daher an den Leib anzuschließen;



Abb. 27.

der Reliefkünstler dagegen — wie der Maler — war frei von diesem Zwange und konnte die Flügel beliebig weit ausspannen. Auf dem Relief des Metrodoros (vgl. Weicker, Der Seelenvogel S. 17) spannen die Sirenen die Flügel und die Schwanzfedern noch viel weiter aus als auf unsern Stuckreliefs. In dem Giebeldreieck des Cairener Sarkophages ist die weitere Spannung der Flügel offenbar durch das Bestreben des Künstlers beeinflußt worden, dadurch Linien zu erhalten, die zu den Seiten des Dreiecks in einem schönen Verhältnis standen.

Endlich das vierte und letzte Paar, der Löwe und der Cerberus. Vgl. Abb. 27 (= Atlas IIIb) und Abb. 28 (= Atlas IIIe, vgl. auch Choix pl. VIII, auf der Mauer).

Der Löwe (Höhe 1,75 m) steht mit derselben Beinstellung da wie die Pantherin und wendet wie diese sein Gesicht dem Beschauer zu. Er wird geritten von einem Knaben, der nur um die Hüften ein Gewand trägt, dessen Ende nach hinten

[1]) Ebenso ist jetzt dort zu prüfen, ob auch die Cairener Sirene lang herabhängende Haare getragen hat.

über den Rücken des Löwen fällt, wie beim Dionys. Der Felsblock, der den Löwenleib stützt, zeigt als dionysische Symbole nicht nur die Weintrauben, deren in der Zeichnung unsichtbare Reben offenbar den Fels umschlingen, sondern auch die in einem Löwenkopf gefaßte Quelle, die aus dem Stein hervorquillt, auch sie dionysisch, da ja Dionys mit seinem Thyrsosstab Quellen aus dem Fels zu schlagen weiß.

Wesentlich anders sieht sein Gegenstück aus (Höhe 1,80 m). Der Kopf, der mit der heraushängenden Zunge einen grimmigen Eindruck macht, ist abgewendet vom Beschauer, geradeaus gerichtet; die Beine — nur die dem Beschauer zugewendeten sind gezeichnet — sind, im Gegensatz zu dem des anderen Löwen und der Pantherin, nicht in schreitender Bewegung, sondern das Vorderbein ist mit durchgedrücktem Knie nach vorn vorgestreckt und scheint sich gegen den Boden zu stemmen. Diese eigenartige trotzige Stellung erklärt sich aus der Natur dieses Löwen: es ist ein Cerberus, wie schon Mariette richtig erkannt hat. Bewiesen wird dies einmal durch den Schlangenkopf, in den sein Schwanz endigt, und dann durch die von Mariette bezeugte und auch auf dem Bilde erkennbare Tatsache, daß unterhalb der Mähne zu beiden Seiten des Nackens je ein Kopf abgeschlagen ist. Auf diesem einst dreiköpfigen Cerberus reitet wieder ein Knabe, dessen mittlerer Teil durch ein Gewand verhüllt ist. Auch hier finden sich dionysische Symbole, erstens die Nebris, die vom Schoß des Knaben herabhängt, und zweitens die Weintrauben auf der Erde und am Baumstamm (wieder ohne Reben gezeichnet).


Abb. 28.

Versuchen wir, ob es gelingt, die beiden fehlenden Cerberusköpfe zu ergänzen. Unser löwengestaltiger Cerberus mit Löwenkopf in der Mitte steht im Widerspruch zu dem ursprünglichen griechischen Typus des Hadeshundes mit ein, zwei oder drei Hundeköpfen [1]). Er erinnert uns aber sofort an einen jüngeren Typus, der m. W. zuerst in dem Cerberus begegnet, der neben dem alexandrinischen Sarapis des Bryaxis kauerte [2]). Nach Macrobius, Saturn. I 20, 13 f. hatte dieser Cerberus in der Mitte einen Löwenkopf, und zwar war dies der größte der drei Köpfe (*medio eodemque maximo capite*), links einen Hundekopf, der sich schmeichelnd dem Sarapis zu-

[1]) Vgl. Preller-Robert S. 808. Immisch, Roscher II S. 1119.

[2]) Aus stilistischen Gründen ist neuerdings namentlich Walter Amelung für Bryaxis als den Schöpfer des Sarapis eingetreten. Vgl. Revue Archéol. 1903 II, S. 177 ff., auch Ausonia III (1908) S. 115 ff. Über die stilistischen Fragen erlaube ich mir kein Urteil, aber für die Beurteilung der Athenodoros-Notiz scheint mir durchschlagend das Argument Brunn's, auf das sich C. Robert, RE III 917 beruft: »nur weil der Name Bryaxis absolut feststand, sah sich Athenodoros zur Verdoppelung genötigt«.

wendete (*mansueta specie blandientis*) und rechts einen Wolfskopf. Das ganze Ungeheuer war umwunden von einer Schlange, über deren Kopf Sarapis beschwichtigend seine Rechte ausstreckte (*easque formas animalium draco conectit volumine suo capite redeunte ad dei dexteram, qua compescitur monstrum*). Die besänftigende Geste des Gottes bezeugt auch Ps. Kallisth. I 33, 10, wenn man die schöne Emendation von Petersen (Arch. f. Relig. XIII, 72) κοιμίζον für κομίζον einsetzt: τῇ δεξιᾷ χειρὶ κοιμίζον θηρίον πολύμορφον [1]). In den zahlreichen Nachbildungen, die wir von diesem Kultbild des Sarapis kennen, sind die drei Tierköpfe oft so klein und ungenau wiedergegeben, daß wir sie ohne Macrobius kaum bestimmen könnten, im besonderen sind die Seitenköpfe gelegentlich so klein geraten oder auch wohl ganz fortgelassen, daß man nur den Löwenkopf sieht [2]). Es gibt aber auch Darstellungen, in denen wir die drei Köpfe des Macrobius wiedererkennen können, so z. B. die Londoner Bronze des Cerberus (ohne Sarapis), die Michaelis, Jour. Hell. Stud. VI 293 publizierte (Abb. 29). Deutlich sieht man hier z. B. auch die schmeichelnde Bewegung des Hundekopfes, der sich zu dem Schoß seines Herrn drängt. Ein klares Bild der vollständigen Gruppe (mit Sarapis) fand ich z. B. bei Valdemar Schmidt, Ny Carlsberg Glyptotek. Den aegyptiske Samling (1908) S. 494, auch bei Theod. Schreiber, Die Alexandrinische Toreutik (1894) Taf. Ib (Turiner Formstein). Es ist übrigens bezeichnend für die völlige Ignorierung unserer Gruppe, daß keiner von den zahlreichen Forschern, die sich in neuerer Zeit mit dem alexandrinischen Cerberus beschäftigt haben, unsern löwengestaltigen Cerberus vom Dromos herangezogen hat.


Abb. 29.

Woher stammt dieses Monstrum? Was bedeutet es mythologisch? Die Beantwortung dieser Fragen ist entscheidend für das Problem, ob das alexandrinische Kultbild, wie Tacitus, Plutarch usw. erzählen, von auswärts (aus Sinope oder Seleucia) eingeführt oder aber in Alexandrien geschaffen ist. Petersen l. c. S. 73, der an die Herkunft aus dem »ionischen Heiligtum« von Sinope glaubt, lehnt aus diesem Grunde die Erklärung des Löwen aus der ägyptischen Mythologie (vom Löwen des Osiris nach H. Brugsch, Religion und Mythologie der alten Ägypter S. 623) ab und weist auf den Löwenkopf als Wappenbild von Milet und andere Beispiele in Kleinasien hin; den ihm unbequemen Wolf aber beseitigt er, indem er, »so lange für den Wolf keine treffende Erklärung sich bietet«, es vorzieht, lieber zwei Hundeköpfe anzunehmen, wobei er an Kerberos und Orthros denkt. Damit ist dann der alexandrinische Cerberus aus der griechischen Mythologie erklärt, freilich von der Prämisse aus, daß er aus Sinope stamme. C. F. Lehmann-Haupt, der seit Jahren die irrige These vertritt, daß der Sarapiskult via Sinope aus Ba-

[1]) Vgl. dazu Ausfeld, Der griechische Alexanderroman 1907, S. 139 f.

[2]) W. Weber, Drei Untersuchungen zur ägypt.-griech. Religion (1911) S. 14 (vgl. Die ägypt.-griech. Terrakotten S. 27) sieht in den letzteren Fällen vielmehr einen eigenen neuen Typus (Helios-Sarapis der Kaiserzeit).

bylon nach Alexandrien gekommen sei [1]), will den alexandrinischen Cerberus dementsprechend aus dem Tier des babylonischen Ea erklären. Wir kennen dies, sagt er bei Roscher IV 357 (Sarapis) »als ein auch doppelköpfig erscheinendes Wesen, in dessen Maul Wasser rollt, vorn mit Löwentatzen und hinten mit Vogelkrallen, mit Schlangenkopf und Schlangenschweif«. Es ist erstaunlich, daß er hinzufügt, daß hierfür die Bezeichnung κέρβερος »wohl zutreffen würde«. Hätte er den Cerberus des Macrobius (und die Nachbildungen), auf den allein es ankommt, hiermit verglichen, so hätte es ihm wohl nicht entgehen können, daß außer den vorderen Löwentatzen und dem Schlangenschweif sonst aber auch gar nichts mit dem Tier des Ea übereinstimmt. Ernst Schmidt, Kultübertragungen S. 77 A. 4 weist den Versuch Lehmanns mit Recht als »ganz mißlungen« zurück und führt, unter Hinweis auf Léon Homo, Mél. d'archéol. et d'hist. XVIII (1898) S. 312, den alexandrinischen Cerberus »wohl auf ägyptische Vorstellung« zurück, ohne es aber genauer zu begründen. Vgl. auch W. Amelung l. c. S. 202 ff., der mit Recht den nichtgriechischen Ursprung des Cerberus betont. Beim Wolf denkt er an Anubis (s. unten), indem er im übrigen die Frage des Woher noch unbeantwortet läßt (S. 204).

Gegenüber Petersen und Lehmann-Haupt halte ich es methodisch für richtiger, die Komposition des Cerberus unbekümmert um die Herkunft des Bildes aus sich selbst zu erklären und vielmehr von hier aus den Wert der literarischen Nachrichten über die Herkunft des Bildes zu bestimmen. Ich habe nun, sobald ich vor dies Problem gestellt wurde (1914), keinen Augenblick geschwankt, daß der Hund und der Wolf in dem Cerberus des Bryaxis niemand anders sein kann als die bekannten heiligen Tiere des Anubis, des alten Totengottes, und des Upuaut (Wepwawet), der sich aus einem Kriegsgott auch zum Wächter der Gräber entwickelt hat [2]). Wie lebendig diese Bedeutung des Anubis und des Upuaut als Totengötter und Grabeswächter und ihre Beziehungen zum Hund und Wolf gerade auch in Alexandrien waren, zeigt die Grabanlage von Kôm esch-Schukâfa, wo sie nach v. Bissings Deutung an den Pfeilern vor dem einen Grabe — mit Schild und Speer als wachthaltende Krieger — dargestellt sind, der Anubis mit dem Hundekopf, der Upuaut mit dem Wolfskopf [3]). Diese Beziehung des Hundes zu Anubis und des Wolfes zu Upuaut, die Ed. Meyer l. c. klargestellt hat, tritt auch in der (nicht auf Hekataios von Abdera zurückgehenden) Erzählung bei Diodor I 18, 1 hervor, wonach Anubis sich eine κυνῆ, Makedon (so heißt hier Upuaut) eine λύκου προτομή anlegten, als sie ihrem Vater Osiris in den Kampf folgten. Hiernach dürfte es kaum einem Zweifel unterliegen, daß Hund und Wolf in dem alexandrinischen Cerberus als die heiligen Tiere des Anubis und Upuaut aufzufassen sind [4]).

[1]) Ich habe diese Ansicht von jeher für falsch gehalten, auf der nun leider der ganze Sarapis-Artikel bei Roscher aufgebaut ist (vgl. Archiv f. Papyrusforsch. IV 208). Genaueres darüber in den UPZ.

[2]) Vgl. Ed. Meyer, Ägypt. Zeitschr. 41 (1904), S. 97 ff. Dazu Ad. Erman, Ägypt. Relig.² S. 23. W. v. Bissing, Rec. de trav. 27, S. 249 f.

[3]) Sieglin-Schreiber, Die Nekropole von Kôm esch-Schukâfa, Tafelband (1908) Taf. XXV. v. Bissings Deutung l. c. und im Textband S. 142 f.

[4]) Nachträglich sah ich, daß auch Isidore Lévy, Sarapis (1913) S. 64, diese Deutung gefunden

Stammen diese beiden Tiere aus der ägyptischen Mythologie, so liegt es nahe, auch die Erklärung für den Löwen dort zu suchen. Nun hat schon Petersen l. c. auf Heinr. Brugsch hingewiesen, nach dem der Löwe als heiliges Tier des Osiris vorkommt. Dies würde jetzt besonders gut passen, da die Präponderanz des Löwen, der den Kern des ganzen Ungeheuers darstellt, und dessen Kopf nach Macrobius größer war als der des Hundes und Wolfes, der überragenden Stellung des Osiris gegenüber Anubis und Upuaut in der jüngeren Mythologie vortrefflich entsprechen würde. Auch in jenem hellenistischen Mythos bei Diodor l. c., in dem dieselbe Trias wie im Cerberus begegnen würde, tritt dies Verhältnis klar zutage, nur treten die drei Götter hier in ihrer kriegerischen Bedeutung auf — Osiris als Welteroberer, begleitet von seinen beiden Söhnen als Feldherren —, während sie im Cerberus als Unterweltsgötter und Totengötter vereint wären. Dazu käme, daß der Sarapis, neben dem der Cerberus stand, selbst in seinem Kern als Osiris aufgefaßt wurde (s. oben S. 151). Liest man freilich Brugschs Darstellung nach, so findet man, daß er keinen direkten Beweis für die Beziehung des Löwen zum Osiris gegeben hat. Heinrich Schäfer bestätigte mir, daß man den Löwen nicht schlankweg als das heilige Tier des Osiris bezeichnen darf, meinte aber, daß Brugsch doch wohl irgendwelche Belege für die Beziehungen des Löwen zum Osiris — etwa auf dem Umweg über den Sonnengott Rê — gehabt haben müsse. Ich komme hierauf unten noch zurück.

Diese Erklärung des alexandrinischen Cerberus aus der ägyptischen Mythologie ist für die Geschichte des alexandrinischen Sarapis von entscheidender Bedeutung. Es kann hiernach keinem Zweifel unterliegen, daß das Kultbild in Alexandrien gearbeitet ist, und nicht etwa aus Sinope oder sonst woher aus dem Ausland geholt ist, wie heute noch mehrere Forscher annehmen[1]). Wie im Anschluß an Bouché-Leclercq Isidor Lévy gezeigt hat[2]), führt die Quellenkritik der Einführungslegende zu demselben Ergebnis. Vor der Augusteischen Zeit läßt sich keine Spur von ihr nachweisen. Die Hypothese, daß erst Apion sie erfunden, hat viel für sich. Die vielfach geglaubte Annahme von Albrecht Dieterich (Verh. der 44. Vers. d. Phil. 1897), daß die Legende vielmehr schon unter Ptolemaios I. von Timotheos und Manethos geschaffen und als ἱερὸς λόγος im Serapeum aufgezeichnet worden sei, ist mit dem Ergebnis, daß die Statue eben damals in Alexandrien selbst gearbeitet ist, nicht zu vereinigen. Wie hätte man den Alexandrinern, die die Schaffung und Aufstellung der Statue miterlebten, diesen frommen Betrug zu glauben zumuten können? Dagegen in Augusteischer Zeit konnte er Gläubige finden. Fällt aber die Erzählung von der Herkunft

hat. Doch hat er daraus Schlüsse gezogen, denen ich mich nicht anschließen kann. Seine Ableitung des Löwen aus dem ägyptischen Ungeheuer der Unterwelt (Krokodil — Löwe — Hippopotamos) (S. 82) ist ebenso abzulehnen wie die von ihm selbst zurückgenommene Deutung als Horos.

[1]) Vgl. Kärst, Hellenismus II S. 265 ff. Lehmann-Haupt s. oben S. 188. Bouché-Leclercq, Politique relig. de Ptol. Soter 1902, S. 24 f. K. Sethe, Sarapis etc. S. 17 ff. Petersen, Arch. f. Relig. XIII S. 55 ff. P. Wendland, Hell.-Röm. Kultur² S. 129.

[2]) Bouché-Leclercq l. c. S. 22 f. Lévy l. c. S. 29 ff.

der Statue aus Sinope o. ä. fort, so entfällt damit auch ein Argument, das für die Ableitung des Kultus aus dem Ausland oft verwendet ist [1]).

Nach diesem Exkurs über den alexandrinischen Cerberus kann es nicht zweifelhaft sein, wie wir den memphitischen Cerberus zu ergänzen haben: die beiden abgeschlagenen Köpfe können nur links ein Hundekopf und rechts ein Wolfskopf gewesen sein. Wir müßten sonst einen dritten Typus schaffen, der auf reiner Phantasie beruhen würde.

Haben wir aber in Alexandrien und in Memphis denselben Typus, so entsteht die Frage, wo er erfunden ist. Ist Bryaxis der Schöpfer? Oder der memphitische Künstler? Oder hat ein Dritter den Typus geschaffen, den jene nur übernommen haben? Die Beantwortung dieser Fragen würde wesentlich vereinfacht werden, wenn die Zeit unseres memphitischen Denkmals feststände. Da diese aber noch völlig strittig ist (s. unten), prüfen wir die Fragen zunächst prinzipiell, unbekümmert um die Datierung, für deren Entscheidung sich umgekehrt eventuell Argumente hieraus ergeben könnten.

Petersen hat kürzlich (Arch. f. Relig. XIII 72) darauf hingewiesen (vgl. auch Bouché-Leclercq, Polit. religieuse S. 27), daß der alexandrinische Sarapis mit seinem Cerberus eine unverkennbare Ähnlichkeit zeigt mit dem von Thrasymedes [2]) gearbeiteten Asklepios von Epidauros, von dem Paus. II 27, 2 sagt: κάθηται δὲ ἐπὶ θρόνου βακτηρίαν κρατῶν, τὴν δὲ ἑτέραν τῶν χειρῶν ὑπὲρ κεφαλῆς εἶχε τοῦ δράκοντος, καί οἱ καὶ κύων παρακατακείμενος πεποίηται [3]). Petersen sieht in diesem Asklepios geradezu das Vorbild für den Sarapis des Bryaxis, wie in der Gesamthaltung so namentlich auch darin, daß der Gott die Rechte über den Kopf der Schlange besänftigend ausstreckt. Die Ähnlichkeit ist in der Tat frappant. Vgl. die oben S. 186f. zitierten Worte des Macrobius. Stellen wir uns auf Petersens Standpunkt, der um so wahrscheinlicher ist, als Sarapis aus Gründen, die ich genauer in den UPZ darlege, von vornherein auch mit Asklepios vermischt wurde, so fand Bryaxis in seinem Vorbild neben dem Gott seine heiligen Tiere, eine Schlange und einen neben ihm liegenden Hund (παρακατακείμενος) [4]). Um den Heilgott in einen Unterweltsgott zu verwandeln, brauchte er nur aus dem Hund einen Cerberus zu machen, zu dem gleichfalls eine Schlange gehörte. Nichts hätte näher gelegen, als

---

[1]) Auch diese definitive Klärung des Sinopestreites durch die Herleitung des Cerberus aus der ägyptischen Mythologie hat zu dem oben erwähnten Umschwung meiner Ansicht über die Herkunft des Gottes mit beigetragen. Zu der Entstehung des Σινωπίτης aus dem Σινώπιον ὄρος verweise ich auf die UPZ.

[2]) Nebenbei: ob dieser Θρασυμήδης wohl in der im Genethliakon (für Carl Robert 1910) S. 191 ff. von mir herausgegebenen Attischen Periegese von Hawara Z. 14 gemeint ist? Die Stelle ist zu verstümmelt, um etwas Bestimmtes zu sagen, aber das παραστᾶσα in Z. 15 würde zur Beschreibung einer Statue, die neben einer anderen steht, gut passen. Es handelt sich um den Artemistempel von Munichia. Der Perieget geht auch sonst auf Kunstwerke ein. Vgl. S. 215 und 218 f.

[3]) Über Nachbildungen der Statue vgl. Preller-Robert S. 525 A. 5.

[4]) Zu den heiligen Hunden des Asklepios vgl. Preller-Robert, S. 519 A 1. Ich füge hinzu, daß auch in Rom im Äskulapheiligtum auf der Tiberinsel wie in Epidauros Hunde und Schlangen gehalten wurden. Vgl. Wissowa, Relig. und Kultus d. Römer [2] S. 308.

diesen Cerberus hundegestaltig darzustellen, gerade wenn er in seinem Vorbild bereits einen Hund vorfand. Um so auffallender ist es, daß er statt dessen das Ungeheuer mit Löwen-, Hunde- und Wolfskopf darstellte. Daß Bryaxis selbst dies Monstrum erdacht hätte, zu dessen Erfindung genauere Kenntnisse der ägyptischen Mythologie gehörten, erscheint mir geradezu ausgeschlossen. Er konnte sich zu dieser Darstellung nur entschließen, wenn diese Komposition bereits fertig vorlag. Am ehesten würde man die Übernahme verstehen, wenn das Vorbild für diesen Cerberus eben dort zu finden war, von wo der Gott Sarapis selbst nach Alexandrien gekommen war, d. h. im memphitischen Serapeum. Dann war der ägyptische Cerberus neben dem rein griechischen Sarapis ein deutlicher Hinweis auf den Ursprung des Gottes.

Prüfen wir die zweite Frage, ob der memphitische Künstler den Cerberus erdacht haben kann. Wie er überhaupt auf den Gedanken gekommen ist, hier einen Cerberus aufzustellen, wird durch meine Rekonstruktion der Gruppe ohne weiteres klar: er steht am rechten Ende der Gruppe, unmittelbar vor dem Pylon, der in den Tempelbezirk des Unterweltsgottes Osiris-Apis resp. Sarapis führte. Da die Griechen sich in diesem Tempelbezirk, wie wir sehen werden, die Unterwelt vorstellten, so steht unser Cerberus als Wächter der Unterwelt draußen vor dem Pylon an seinem richtigen Platz. Derselbe Gedanke ist übrigens, wenn ich nicht irre, auch beim alexandrinischen Serapeum zum Ausdruck gekommen. Artemidor, Oneirocrit. V 92 erzählt: Νοσῶν τις ηὔξατο τῷ Σαράπιδι, εἰ μέλλει σωθήσεσθαι τὴν δεξιὰν αὐτῷ χεῖρα ὄναρ ἐπισεῖσαι, εἰ δὲ μή, τὴν ἀριστεράν. Καὶ δὴ ἔδοξεν εἰσιόντι αὐτῷ τὸ ἱερὸν τοῦ Σαράπιδος τὸν Κέρβερον τὴν χεῖρα τὴν δεξιὰν ἐπισείειν αὐτῷ. Wenn Artemidor vom Sarapis spricht, meint er den Gott von Alexandrien. Daß er hier nicht den Cerberus des Kultbildes im Innern des Serapeums meint, geht daraus hervor, daß der Kranke im Traum dem Cerberus begegnete, während er in das ἱερόν des Gottes hineinging. Folglich wird in Alexandrien wie in Memphis am Eingang zum Tempelbezirk ein Cerberus gestanden haben [1]). Diese Übereinstimmung zeigt von neuem, wie eng das alexandrinische Serapeum mit dem memphitischen verknüpft war.

Während Bryaxis an dem alten Hadeshund hätte festhalten können, war dies für unsern memphitischen Künstler ausgeschlossen, denn sein Cerberus sollte ein Glied in einer Gruppe werden, in der, wie ihr mythologischer Grundgedanke forderte (s. unten), wilde Tiere, eine Pantherin und ein Löwe, seine Genossen werden sollten. Der Hadeshund vom griechischen Typus würde schlecht in diesen Kreis hineingepaßt haben. Der Löwe auf dem linken Flügel verlangte als Gegenstück wieder einen Löwen, wie der Pfau den Pfau. So mußte die Komposition unserer Gruppe geradezu mit Notwendigkeit auf den Gedanken führen, den Hadeshund in einen löwengestaltigen Cerberus umzugestalten. Der Zwang der Komposition gilt ebenso, wenn man sich den Gedankengang des Künstlers umgekehrt vorstellt und annimmt, er habe zunächst nur zwei Löwen als Paar geplant

[1]) Daß dieser Cerberus am Tor denselben Typus wie das Kultbild gehabt haben wird — wenn auch vielleicht in anderer Stellung —, ist wahrscheinlich, denn man wird nicht draußen den dreiköpfigen Hund und drinnen den dreiköpfigen Löwen aufgestellt haben.

und sei nachträglich darauf gekommen, aus dem rechten Löwen, der vor dem Pylon stand, einen Cerberus zu machen. Nun müssen wir uns erinnern, daß unser Künstler, den wir uns aller Wahrscheinlichkeit nach als einen memphitischen Lokalkünstler zu denken haben, der gewiß zu der damals schon etwas ägyptisierten griechischen Kolonie der Ἑλληνομεμφῖται [1]) in engen Beziehungen stand, ein Mann war, dem die ägyptische Mythologie nicht fremd war. Hat er doch auch mit dem Falken und der Sphinx ägyptische Motive in seine Gruppe hineingenommen. So wird er, vor die Aufgabe gestellt, einen löwengestaltigen Cerberus zu schaffen, also zu dem gegebenen Löwenkopf noch zwei weitere Köpfe hinzuzufinden, die ägyptische Mythologie resp. Sachverständige auf diesem Gebiet befragt haben. Wohl war die Verbindung zwischen dem Osiris, der, wie wir sehen werden, der eigentliche Grundgedanke dieser Gruppe war, und dem Löwen nicht so eng, daß man den Löwen ohne weiteres als heiliges Tier des Osiris hätte wählen müssen (s. oben S. 189). Dagegen konnte man, wenn wie hier der Löwe aus anderen Gründen (s. unten S. 193) bereits gegeben war, ihn als heiliges Tier des Osiris gelten lassen. Hatte man aber den Löwen für Osiris, so boten sich für die beiden noch fehlenden Köpfe des Cerberus Hund und Wolf als die heiligen Tiere der Totengötter Anubis und Upuaut wie von selbst, zumal diese Götter, wie wir der hellenistischen Tradition bei Diodor entnehmen, mit Osiris als Hauptgott eine Trias bildeten. Damit war der neue Cerberustypus fertig, geboren aus den besonderen Bedürfnissen unserer Gruppe. Da die Symmetrie verlangte, daß auch dieses Tier von einem Knaben geritten wurde, konnte der Künstler nicht daran denken, wie in den älteren Darstellungen die Schlange sich um das Tier ringeln zu lassen, sondern begnügte sich damit, sie in dem Schlangenkopf an der Schwanzspitze anzudeuten, wie das auch beim Hadeshund der jüngeren Zeit geschah.

Ich habe versucht, zu zeigen, daß gerade unsere memphitische Gruppe den Anlaß geben konnte, ich möchte fast sagen, geben mußte, den neuen Typus zu schaffen. Bedenkt man, daß mehrere ganz singuläre Momente zusammenkommen mußten, um dies Ergebnis herbeizuführen, so wird man kaum geneigt sein, die letzte Frage, ob etwa ein Dritter den Typus geschaffen, zu bejahen. Ich könnte mir wenigstens nicht vorstellen, an welchem anderen Tempel Ägyptens ein griechischer Künstler durch die Umstände zu dieser Lösung geführt sein sollte. Danach würde sich ergeben, daß, wie die Idee des Gottes Sarapis selbst, so auch der Typus seines Cerberus aus Memphis nach Alexandrien übernommen wäre. Bryaxis hätte hiernach nur, im Anschluß an das Vorbild des Asklepios von Epidauros, das Tier neben dem

[1]) Zu diesen Hellenomemphiten vgl. vorläufig meine Grundzüge der Papyruskunde S. 18, weiteres in den UPZ. Sie sind die Nachkommen der ionischen Söldner des Psammetich I, von Amasis in Memphis angesiedelt. Von dieser Kolonie aus sind die griechischen Einflüsse zu erklären, die uns hier gelegentlich schon in vormazedonischer Zeit entgegentreten. So möchte ich nicht nur die griechischen Särge von Abusir, sondern vor allem auch den Fund von Timotheus' Persern, den man bei ihnen gemacht hat, auf diese Hellenomemphiten zurückführen, nicht auf einzelne griechische Bakals (Borchardt bei v. Wilamowitz, Timotheos, Die Perser, 1903, S. 2). Über ihre Verehrung des Ὀσεράπις vgl. meine Neuedition des Artemisia-Papyrus (UPZ Nr. 1).

Gott sich kauern lassen, so daß die Handhaltung des Gottes dieselbe bleiben konnte wie beim Werke des Thrasymedes, die Schlange aber, die in Epidauros aufgerichtet vom Hund getrennt stand, nach dem Muster älterer Cerberusdarstellungen sich um das Tier ringeln lassen. Die Andeutung der Schlange in der Schwanzspitze (wie in Memphis) würde den Besuchern des Tempels kaum sichtbar gewesen sein[1]). Ob die hier entwickelte Genesis des Löwen-Cerberus haltbar ist, wird erst entschieden werden können, wenn das zeitliche Verhältnis des alexandrinischen und des memphitischen Cerberus völlig gesichert ist.

## Der religiöse Gedanke der Gruppe.

Der dionysische Charakter der Gruppe hat sich schon bei der Besprechung der Einzelfiguren herausgestellt: die Pantherin und der Löwe[2]), die Quelle und der Wein, der Efeu und die Nebris lassen darüber keinen Zweifel. Der Jüngling auf der überragenden Pantherin in der Mitte kann nur Dionys selber sein. Fraglich ist, ob wir auch die Knaben, die auf den Pfauen, dem Löwen und dem Cerberus reiten, für den Gott selbst halten sollen[3]). Ich möchte in ihnen lieber Knaben sehen, die zum Thiasos des Gottes gehörten, und fand hierzu eine Parallele in Kallixeinos' Darstellung der Pompe des Philadelphos (Athenaeus V 200 d—f). Da folgten im indischen Triumphzuge des Gottes auf den Wagen mit einem Dionys auf dem Elefanten später u. a. auch allerlei Wagen, von Böcken usw. gezogen, die von Knaben kutschiert wurden: ἐπὶ δὲ πάντων τούτων ἀνεβεβήκει παιδάρια χιτῶνας ἔχοντα ἡνιοχικοὺς καὶ πετάσους. So reiten in unserer Gruppe παιδάρια im Gefolge des Gottes. Auch die musizierenden Sirenen passen in den Thiasos des Dionys hinein (vgl. Weicker, Der Seelenvogel S. 13 f.). Nur die ägyptischen Bestandteile, der Falke und die Sphinx, finden von hier aus zunächst noch keine Erklärung. Auch den Cerberus werden wir in diesem Kreise erst begreifen, wenn wir uns der spezielleren Frage

[1]) Durch diese Erklärung des alexandrinischen Cerberus aus dem memphitischen fällt zugleich die Schlußfolgerung, die Isid. Lévy l. c. S. 69 aus seiner zum Teil richtigen Deutung des ersteren (s. oben S. 188, 4) auf die Entstehungszeit des alexandrinischen Sarapisbildes gezogen hat, nämlich daß ein synkretistisches Werk wie der Cerberus erst einer jüngeren Periode der politischen Konzessionen an das Ägyptertum angehören könne, weshalb er den Sarapis von Alexandrien etwa in die Zeit der Rosettana (a. 196 v. Chr.) hinabrücken will. Es hat sich auch hier gerächt, daß die memphitische Parallele ganz ignoriert worden ist. Er denkt sich den Schöpfer des Cerberustypus eo ipso in Alexandrien, übersieht außerdem, daß der alexandrinische Sarapiskult von vornherein ein Mischkult war, für den die Verbindung des griechischen Gottes mit dem ägyptischen Cerberus vorzüglich paßt. Im übrigen ist anzuerkennen, daß Lévy neben vielen Irrtümern auch manche wichtige neue Gedanken in seiner Schrift vorgetragen hat.

[2]) Panther und Löwe sind wahrscheinlich von der kleinasiatischen Großen Mutter auf Dionys übergegangen. So Preller-Robert S. 714, Kern RE V 1041. Das Pantherfell als dionysisch schon auf einer schwarzfigurigen Vase (Kern l. c. 1044), der Löwe schon in Eurip. Bakchen 1017.

[3]) Von einer Seite wurde die Frage aufgeworfen, ob vielleicht das Mittelstück, entsprechend der bekannten Darstellung in der Casa del fauno, den Herbst (Akratos) bedeute, das linke Eckstück mit der Quelle etwa den Frühling und der Cerberus den Winter. Aber wo bliebe der Sommer? Und was bedeuten dann die Knaben auf den Pfauen?

zuwenden, wie Dionys hier aufgefaßt ist, welche unter den mannigfachen Seiten des Gottes hier zur Darstellung kommen sollte.

Wir müssen vom Standort ausgehen, denn a priori ist anzunehmen, daß die Gruppe mit dem Gott, vor dessen Peribolos sie aufgestellt ist, in enger Beziehung steht. Was bedeutet also Dionys vor dem Serapeum? Im Tempel wird Osiris-Apis resp. Sarapis verehrt, der, wie S. 151 angedeutet wurde, als lokale Abart des Osiris aufgefaßt wurde. Damit ist die Antwort schon gegeben, denn schon vor Herodots Zeiten haben die Griechen in dem Osiris ihren Dionys erkannt. So ist denn auch Sarapis, eben weil er aus Osiris-Apis hervorgegangen, eigentlich kein anderer als Osiris war, von den Griechen schon früh dem Dionys gleichgesetzt worden. Damit erklärt sich der Sarapis-Dionysos in einer Inschrift des III. Jahrh. v. Chr. (Breccia, Rapport sur la marche du service du Musée 1913, 38, vgl. Schubart GGA 1914, 667): Σαράπιδι Διονύσωι Ἴσιδι Ἀφροδίτηι θεοῖς σωτῆρσι καὶ πολυφόροις Νικαγόρας Ἀριστονίκου Ἀλεξανδρεύς. Ein zweites Beispiel fand ich in einer Inschrift aus dem delischen Serapeum C (IG XI 4 1224): Διονύσωι καὶ Σαράπι οἱ συμβαλόμενοι κατὰ τὸ πρόσταγμα τοῦ θεοῦ (Anfang des II. Jahrhunderts v. Chr.) [1]). So ist also der Dionys unserer Gruppe als Äquivalent für den Serapeumsgott aufzufassen. Nicht den Sarapis mit dem Kalathos hat unser Künstler dargestellt, denn der bot ihm, falls er damals schon geschaffen war (s. unten), keine Gelegenheit zur Darstellung einer größeren mythischen Gruppe [2]), sondern den Osiris, der dem Serapeumsgott zugrunde lag, hat er in seiner griechischen Gestalt als Dionys zum Gegenstand genommen, wodurch sich ihm der ganze Reichtum dionysischer Mythen zur Auswahl bot. Entsprechend der memphitischen Mischkultur (S. 192) hat er aber nicht nur den Dionys mit seinem Thiasos dargestellt, sondern hat auch der ägyptischen Mythologie zwei Gestalten entnommen, die Sphinx und den Falken, die nunmehr vom Osiris aus ihre Erklärung finden. Die Sphinx stellte aller Wahrscheinlichkeit nach die Isis dar (S. 180), der Falke aber gehörte entweder als Horus ebenso wie Isis zum osirischen Kreise oder war als Lokalgott Sokar dem Osiris aufs engste verbunden (S. 180). Daß auch in seinem Cerberustypus ägyptische Elemente enthalten sind, wurde oben ausgeführt.

Aber Dionys hat viele Seiten im Mythos. Welche kommt hier zum Ausdruck? Der Dionys, den die Griechen schon früh dem Osiris gleichsetzten, war gewiß im besonderen der orphische Unterweltsgott, denn dessen Mythen hatten — namentlich der von den Schicksalen des Dionysos-Zagreus — die größte Ähnlichkeit mit dem Osirismythos [3]). Darum möchte ich den Dionys unserer Gruppe, die vor dem

[1]) Vgl. z. B. auch Plutarch, de Is. et Osir. S. 28: βέλτιον δὲ τὸν Ὄσιριν εἰς ταὐτὸ συνάγειν τῷ Διονύσῳ τῷ τ' Ὀσίριδι τὸν Σάραπιν.

[2]) Freilich geht es zu weit, wenn man wie Alb. Dieterich (danach auch E. Schmidt und W. Weber) sagt, Sarapis sei ein Gott ohne Mythos. Das gilt nur, wenn man nach einem griechischen Mythos sucht. Der ägyptische Osiris-Mythos ist sogleich auf ihn übergegangen, eben weil er im Kern kein anderer als Osiris war. Daraus erkläre ich z. B., daß Sarapis von vornherein mit Isis verbunden auftritt. Vgl. UPZ.

[3]) Vgl. E. Rohde, Psyche II 116 ff. Über die Verbindung des Dionys mit dem Zagreus durch die Orphiker vgl. Kern RE V 1014.

Tempel des Unterweltsgottes aufgestellt war, als diesen chthonischen Gott der Orphik fassen[1]). Von hier aus verstehen wir die tanzenden und musizierenden Sirenen in seinem Gefolge. Wie der Sirenenchor auf dem Berliner Grabstein des Metrodoros, so stellen auch unsere Sirenen die Schar der Seligen dar, die mit Musik und Tanz die Freuden des Elysiums genießen[2]). Auch die ganz originelle Einfügung des Cerberus in den dionysischen Kreis, für die mir sonst kein Beispiel bekannt ist, können wir von dieser Prämisse aus begreifen: Dionys, der den Seligen die Freuden im Jenseits gewährt, beherrscht auch den grimmigen Hadeswächter und nimmt ihm seine Schrecken, indem er ihn von einem seiner Knaben reiten läßt und ihn in seinen Thiasos zwingt. Den Widerspruch, der hierin mit der eigentlichen Aufgabe des Cerberus als Hadeswächter liegt, die durch seinen Platz unmittelbar vor dem Tor angedeutet ist, hat der Künstler, wie wir sahen (S. 186), in der eigenartigen, von der der anderen Tiere abweichenden Haltung des Ungeheuers in verständlicher Weise angedeutet: der Cerberus stemmt sich fest gegen den Boden und scheint nur widerwillig seinem Herrn und Meister zu gehorchen. Vielleicht wird man auch die Pfauen von hier aus zu deuten haben. Bekannt ist, daß der Pfau in späterer Zeit, namentlich auch bei den Christen, als Symbol der ewigen Seligkeit sehr verbreitet war. Wie ich einer Bemerkung von Keller, Tierwelt II 150 entnehme, hat Furtwängler einmal — wo, habe ich nicht feststellen können — die Ansicht ausgesprochen, daß hierbei wohl an eine uns unbekannte orphische Symbolik zu denken sei. Das Auftreten der Pfauen in unserer Gruppe dient dieser Vermutung zur Bestätigung, falls wir mit Recht in dem Dionys den orphischen Gott erkennen[3]). Wenn der Künstler ferner durch die Weintrauben den Gott als den Weingott charakterisiert, so läßt auch dieser Zug sich hier mit einer orphischen Vorstellung verbinden: ich denke an das συμπόσιον τῶν ὁσίων und die μέθη αἰώνιος bei Plato, Polit. II S. 363 C D, die nach orphischer Vorstellung den Seligen im Jenseits als Lohn winkten[4]). Endlich kann man bei der Quelle, die aus dem Felsen

[1]) Ich gebe meinem Freund Otto Kern, mit dem ich nachträglich während der Korrektur diesen Vorschlag besprechen konnte, ohne weiteres zu, daß die Gruppe keine einzige Einzelheit enthält, die an sich notwendig als orphisch gedacht werden müßte. Ich bin auf die orphische Deutung, abgesehen von dem Grundgedanken, daß der ägyptische Osiris, wie oben bemerkt, wahrscheinlich als der orphische Dionys aufgefaßt worden ist, vor allem durch den Gegensatz der Unterwelt, die hinter dem Cerberus liegt (s. unten S. 196) und dem dionysischen Thiasos, der draußen vor den Toren dieser Unterwelt dargestellt ist, geführt worden, und glaubte nachträglich eine Bestätigung in dem Bericht des Hekataios (s. unten S. 196) und den Beziehungen der orphischen Literatur zu Memphis (s. unten S. 197, 2) zu finden. Aber mehr als ein erster Versuch, die Gruppe im Zusammenhang mit ihrer Umgebung zu erklären, soll die obige Darlegung, die ich mit allem Vorbehalt gebe, nicht sein. Ich bin auf diesem Gebiet nicht Fachmann. Meine Hypothese hat ihren Zweck erfüllt, wenn sie unseren Orphikern Veranlassung gibt, diese bisher nicht beachtete Gruppe einer gründlichen Untersuchung zu unterziehen.

[2]) Vgl. Weicker, Der Seelenvogel S. 17 und 79.

[3]) Übrigens werden Pfauen neben anderen »äthiopischen« Vögeln auch in der dionysischen Gruppe der Pompe des Philadelphos vorgeführt (Athenae. V p. 201, b.)

[4]) Vgl. E. Rohde, Psyche II S. 129. Über bildliche Darstellungen vgl. Preller-Robert S. 827. Vgl. auch das συμπόσιον τῶν ὁσίων auf einer

springt, an die Bitte der Orphiker um das ψυχρὸν ὕδωρ im Jenseits denken, wie sie uns auf dem Goldplättchen von Petelia entgegentritt (Diels, Vorsokratiker II³ 175), ein Zug, der hier um so verständlicher wäre, als bekanntlich dieselbe Bitte mit denselben Worten auch an Osiris gerichtet wird [1]).

So weist der Künstler hier draußen vor dem Tor des Serapeums auf die Freuden des Elysiums hin, die nach orphischer Vorstellung Dionys den Seligen gewährte, während durch den Platz, den er dem Cerberus angewiesen hat, zugleich angedeutet ist, daß hinter diesem die finstere Unterwelt lag (S. 191). Diese selbe Vorstellung fand ich nachträglich zu meiner Überraschung auch bei Diodor I 96 wieder. Hekataios von Abdera, auf den dies Kapitel mit Sicherheit zurückzuführen ist (Ed. Schwartz, RE V 671), der unter Ptolemaios I. Ägypten bereist hat, läßt hier in seiner bekannten Weise den Orpheus seine ganze Lehre, im besonderen auch τὴν ἐν Ἅιδου μυθοποιίαν und die dionysische τελετή vom Osiris aus Ägypten holen [2]), und zwar ist es, was für uns hier von besonderem Interesse ist, speziell die memphitische Nekropole oder noch genauer sogar der Teil der Nekropole, in dem das Serapeum liegt, aus dem Hekataios die orphischen Gedanken ableitet. So weist er gleich zu Anfang (§ 6) auf einen Vorgang beim Apisbegräbnis als auf ein Vorbild des Orpheus hin (Ἑρμῆν — ἀναγαγόντα τὸ τοῦ Ἄπιδος σῶμα). Im besonderen lokalisiert er die orphischen Unterweltsvorstellungen in der memphitischen Nekropole. So sagt er (§ 7) zur Erklärung der homerischen Worte κατ' ἀσφοδελὸν λειμῶνα, ἔνθα τε ναίουσι ψυχαί, daß der Acherusische See und die schönen Wiesen der Seligen an seinen Ufern »nahe bei Memphis sei« (πλησίον δὲ οὖσαν τῆς Μέμφιος, ὄντων περὶ αὐτὴν λειμώνων, ἕλους καὶ λωτοῦ καὶ καλάμου), und das »Wohnen der Seelen« daselbst erklärt er damit, daß hier die meisten und die größten Gräber der Ägypter seien, d. h. eben in der memphitischen Nekropole. Dabei denkt er sich den Acherusischen See offenbar nicht in der Unterwelt, wie sonst die orphische Vorstellung ist (Rohde, Psyche II³ 129), sondern in der Oberwelt, denn er spricht von dem Mumientransport über den Nil und den Acherusischen See vor ihrer Bestattung in der memphitischen Nekropole (§ 7). Ob zu dieser Phantasie die nahe am Wüstenrande vorhandenen Seen geführt haben, lasse ich dahingestellt. Wenn er dann (§ 9) in dieselbe Gegend (πλησίον τῶν τόπων τούτων) auch πύλας Κωκυτοῦ καὶ Λήθης διειλημμένας χαλκοῖς ὀχεῦσιν verlegt, so erfahren wir freilich erst durch Plutarch, de Is. et Os. 29, wo diese Tore zu suchen sind: καὶ χαλκᾶς τινας ἐν Μέμφει πύλας Λήθης καὶ Κωκυτοῦ προσαγορευομένας, ὅταν θάπτωσι τὸν Ἄπιν, ἀνοίγεσθαι [3]). Diese Tore, die beim Apisbegräbnis geöffnet werden, können

kyrenäischen Vase des VI. Jahrhunderts bei Weicker, Der Seelenvogel S. 15, wo Sirenen den Seligen Blumen reichen.

[1]) Vgl. Alfred Schiff, Alexandrinische Dipinti I (1905) S. 19 A. 1.

[2]) Vgl. auch Diod. I 23, 12: Ὀρφέα γὰρ εἰς Αἴγυπτον παραβαλόντα καὶ μετασχόντα τῆς τελετῆς καὶ τῶν Διονυσιακῶν μυστηρίων μεταλαβεῖν.

[3]) Dies erzählten nach Plutarch dieselben, die den Namen Σάραπις als Σορὸς Ἄπιδος erklärten. Wir wissen, daß Nymphodor diese Etymologie vorgetragen hat (FHG II S. 380, fr. 20). So unsinnig sie ist, so bemerkenswert ist die zugrunde liegende Vorstellung von Beziehungen des Sarapis zum toten Apis. Aus Nymphodors Worten geht auch hervor, daß er weiß, daß die toten Apisse im Tem-

m. E. keine anderen sein als die Tore, mit denen die Apisgrüfte verschlossen waren, denn wir wissen aus einheimischen Quellen [1]), daß die Apisgrüfte tatsächlich stets verschlossen waren und nur geöffnet wurden, wenn ein Apis bestattet wurde oder wenn an einer neuen Grabkammer gearbeitet wurde. Hierüber genauer in den UPZ. Es handelt sich also nicht etwa um eine mythische Szenerie in der Unterwelt, sondern um ganz konkrete Tore, wie auch die anderen orphischen Vorstellungen bei Hekataios ganz konkret in der Umgebung des Serapeums gedacht sind. Also die Tore der Apisgrüfte hießen hiernach bei den Griechen die Tore der Lethe und des Kokytos. Dort war also nach dieser Vorstellung der Hades, in dem die Gottlosen ihre Strafen erlitten (§ 5 τὰς τῶν ἀσεβῶν ἐν ῞Αιδου τιμωριας), während draußen irgendwo die Gefilde der Seligen (die schönen Wiesen) gedacht wurden.

Besteht nicht eine wunderbare Übereinstimmung zwischen dem Grundgedanken dieser hekatäischen Vorstellungen und dem, was wir aus unserem Denkmal herauslasen? Dort Lethe und Kokytos bei den Apisgrüften und hier der Cerberus vor dem Tor des Serapeums! Dort irgendwo draußen die schönen Wiesen der Seligen und hier vor dem Tor der dionysische Zug mit seinen tanzenden und musizierenden Sirenen und den anderen Hinweisen auf die Freuden des Elysiums! Können wir hiernach glauben, daß wir bei Diodor lediglich Spekulationen des Hekataios lesen? Müssen wir nicht annehmen, daß die Lokalisierung der orphischen Jenseitsvorstellungen im Serapeum und seiner Umgebung hier in der griechischen Kolonie von Memphis wirklich lebendig war? Daß z. B. die Tornamen Lethe und Kokytos nicht erst von Hekataios erfunden sind, sondern daß er sie im griechischen Volksmunde dort vorfand, während die Theorie von der Ableitung der orphischen Lehre aus Memphis sein eigenes Gut sein wird [2])? Erhalten wir damit nicht zugleich erst den letzten Aufschluß über die Frage, wie unser Künstler auf seine Komposition gekommen ist [3])? Daß dionysische Vorstellungen hier beim Serapeum lebendig waren, legt auch Plutarch, de Is. et Os. 35 nahe, wo die Identität des Osiris mit dem Dionys gezeigt werden soll: ἃ δ' ἐμφανῶς δρῶσι θάπτοντες τὸν Ἆπιν οἱ ἱερεῖς, ὅταν παρακομίζωσιν ἐπὶ σχεδίας τὸ σῶμα, βακχείας οὐδὲν ἀποδεῖ· καὶ γὰρ νεβρίδας περικαθάπτονται καὶ θύρσους φοροῦσι καὶ βοαῖς χρῶνται καὶ κινήσεσιν, ὥσπερ οἱ κάτοχοι τοῖς περὶ τὸν Διόνυσον ὀργιασμοῖς. Wie man das Mißverständnis oder die Umdeutung, die hier vorliegt, im einzelnen auch deuten will, jedenfalls zeigen die Worte, daß die Griechen durch die

pel (genauer unter dem Tempel) des Sarapis bestattet wurden. Auch er setzt also das Σαραπιεῖον in den Westkomplex wie Strabo und Pausanias. S. oben S. 154.

[1]) Auch Pausan. I 18, 4 (vgl. oben S. 154) hat hiervon gehört, nur bezieht er es auf den oberirdischen Tempel statt auf die Grüfte: ἐς τοῦτο ἐσελθεῖν οὔτε ξένοις ἔστιν οὔτε τοῖς ἱερεῦσι, πρὶν ἂν τὸν Ἆπιν θάπτωσι.

[2]) Auch bei Orpheus, Argonaut. I 43 ff. besucht Orpheus Memphis und ἱεράς τε πόληας Ἄπιδος, nur daß hier umgekehrt die orphische Lehre nach Memphis gebracht wird. O. Kern machte mich darauf aufmerksam, daß im orph. Hymnus 34, 2 Apollon als Memphit bezeichnet wird. Die These von A. Dieterich, daß diese Hymnen aus Ägypten stammen, ist von Kern bestritten worden. Vgl. Genethliakon (1910) S. 89 ff. und Hermes 46, 431 ff.

[3]) Auch an die tanzende Sirene auf dem Holzsarkophag, der unweit des Serapeums nördlich der Sphinxallee gefunden wurde, sei in diesem Zusammenhang erinnert.

Zeremonien bei den Apisbegräbnissen an den dionysischen Kult erinnert wurden und sie ins Dionysische umdeuteten. Zugrunde liegt auch hier der Osiris-Charakter des Serapeumsgottes. Ob im besonderen der stiergestaltige Dionysos hierbei eine Rolle spielte? Auch Plutarch l. c. denkt an ihn, nur will er ihn irrtümlich vom Apis ableiten. Vielleicht erinnerte sie auch jene σχεδία Plutarchs, auf der die Apisleiche in die Grüfte gefahren wurde, an heimische dionysische Bräuche, denn in dieser σχεδία sehe ich jenes Schiff auf vierrädrigem Wagen, das bei Mariette, Monuments divers Pl. 35 (vgl. Ad. Erman, Ägypt. Relig.[2] 191 Fig. 106) mitsamt dem toten Apis abgebildet ist und das die Griechen an ihren *carrus navalis* des Dionys erinnern konnte [1]).

Wie dem auch sei, jedenfalls tritt unser dionysisches Denkmal durch diese literarischen Nachrichten aus seiner Isoliertheit heraus. Wir sehen es vielmehr hineingestellt in eine Gegend, für die auch sonst dionysische und auch speziell orphische Vorstellungen bezeugt sind. Auch für die Beurteilung dieser Zusammenhänge zwischen der Gruppe und diesen literarischen Nachrichten wäre es dringend nötig, zu einer gesicherten Datierung unseres Denkmals zu kommen.

## Die Zeit des Denkmals.

Die Zeitbestimmung, die in erster Reihe den Archäologen zufällt, unterliegt den größten Schwierigkeiten. Die Denkmäler sind zwar vorhanden, aber abgesehen von der Sirene von Cairo sind sie verschüttet. Man ist daher auf die unzuverlässigen Zeichnungen Mariettes angewiesen, die für die stilistische Analyse absolut untauglich sind. Dazu kommt, daß wir aller Wahrscheinlichkeit nach ein Werk provinzialer Kunst vor uns haben, die ihre eigene, nur wenig bekannte Entwicklung hat und nicht ohne weiteres nach der alexandrinischen Kunst bewertet werden darf. So ist es kein Wunder, daß die Ansichten der Archäologen, die sich bisher über die Zeit geäußert haben, stark divergieren. Ich kann zurzeit über folgende Datierungen berichten:

Ferdinand Noack hält die Datierung in den Anfang der Ptolemäerzeit für möglich, wenigstens findet er in den mangelhaften Zeichnungen kein Indizium, das eine jüngere Zeit forderte.

G. Maspero, Guide to the Cairo Mus. 1910 S. 223 setzt die Sirene ebenso wie die Stucksirene ins III. Jahrhundert v. Chr.

Walter Amelung (Bollettino della comm. arch. commun. 1897, S. 123) vertritt die Ansicht, daß die Sirene in Cairo nicht älter sein könne als II. Jahrhundert v. Chr., weil die Behandlung der Haare übereinstimme mit der der pergamenischen Kunst dieser Zeit.

Edgar (Greek Sculpture S. 28 zu Nr. 27 506) berichtet über diesen Ansatz Amelungs und fügt hinzu, die Sirene könne aber auch nicht jünger sein als II. Jahr-

[1]) Die Parallele zwischen diesem Schiffswagen des Apis und dem carrus navalis hat schon W. Weber, Die aeg.-griech. Terrakotten I 256 gezogen.

hundert v. Chr. wegen der Ähnlichkeit mit der Stucksirene vom Sarkophag, die er in *the early ptolemaic period* setzt.

Theodor Schreiber (Alexandrinische Toreutik 1894 S. 305) spricht von der »sicher noch der Ptolemäerzeit angehörigen Sirenenstatue aus Memphis«.

Carl Robert setzte, als ich ihm die Mariettesehen Zeichnungen vorlegte, das Denkmal in die augusteische Zeit, wobei ihn die oben S. 179 erwähnte Beziehung der Efeu-Symbolik zum dritten pompejanischen Stil mit bestimmte.

Über Sievekings Urteil schreibt mir Paul Wolters: »er hat vor dem Original der Sirene entschieden den Eindruck gehabt, sie gehöre in antoninische Zeit (der Kopf erinnerte ihn sehr an Faustina)«. Für sich selbst fügte Wolters hinzu, daß er bei dem Gesamteindruck später Entstehung, den er von Mariettes Zeichnungen schon früher hatte, Sievekings Datierung für sehr glaublich hält, sich daher gern ihm anschließt.

Abweichend hiervon äußerte sich mir gegenüber nach meinem Vortrag am Winckelmannsabend Richard Delbrueck. Auf meine Bitte formulierte er seine Ansicht brieflich folgendermaßen: »Nach eingehender Durchsicht der hellenistischen und römischen Skulpturen in den ägyptischen Museen gelangte ich seinerzeit zu der bestimmten Auffassung, daß die Sirene nur hellenistisch sein kann. Besonders scheint eine Datierung in antoninische Zeit mir ausgeschlossen«.

Auch Dragendorff teilte mir mit, daß er die Datierung in die antoninische Zeit nicht zu begründen wüßte. Er hält unbedingt fest an dem Eindruck, den er 1896 vor dem Original der Sirene in Cairo gehabt hat, daß sie »hellenistisch« ist.

So differieren also zurzeit die Datierungen der Archäologen bis zu 450 Jahren! Das religionsgeschichtliche Ergebnis, zu dem mich oben S. 192 die Untersuchung über die Genesis des neuen Cerberustypus — zunächst unabhängig von der Zeitfrage — führte, nämlich daß er aus unserm memphitischen Denkmal heraus geboren und in Alexandrien für das Sarapiskultbild verwendet worden sei, erscheint chronologisch hiernach nicht als ganz unmöglich, denn diese relative Datierung würde sich immer noch auf dem Boden des ältesten der obigen Ansätze (Noack) bewegen, da hiernach unsere Gruppe immer noch aus der Zeit des Ptolemaios I. stammen könnte.

Im übrigen wüßte ich keine religionsgeschichtlichen oder allgemein historischen Tatsachen anzuführen, die für eine frühe oder späte Ansetzung des Denkmals entscheidend wären. Wohl liegt es nahe, an den bekannten Aufschwung der Dionysos-Religion unter Ptolemaios IV. zu denken, dem freilich auch schon die dionysische Pompe des Philadelphos vorangeht. Aber ob überhaupt solche offiziellen Strömungen von Einfluß auf die Entstehung unseres Denkmals gewesen sind, ist sehr zweifelhaft. Nach den Ausführungen auf S. 197 ist es mir wahrscheinlicher, daß lokale Anschauungen den Ausschlag gegeben haben. Darum versagt dies Argument für die Chronologie[1]).

[1]) Für den Fall, daß die Aufdeckung des Originals dazu führen sollte, das Denkmal höher hinaufzurücken, will ich, ohne etwa diesem Ansatz das Wort reden zu wollen, sondern nur zur Klärung der sich dann erhebenden historischen Fragen nicht unerwähnt lassen, daß wir zur Erklärung

Doch wir tappen im Dunkeln, solange nicht die Originale und auch jene zahllosen Graffiti, die für die Datierung eventuell den Ausschlag geben können, freigelegt sind. So kommen wir überall zu demselben Ergebnis, daß die Arbeit Mariettes noch einmal gemacht werden muß. Ich halte das für eine der wichtigsten und auch aussichtsreichsten Aufgaben, die die hellenistische Forschung in Ägypten zu lösen hat. Für die Archäologen handelt es sich um die Wiedergewinnung hellenistischer Kunstwerke, denen wir in Ägypten an Größe und Eigenart m. W. überhaupt nichts Entsprechendes an die Seite stellen können, für die Religionsgeschichte aber um die Lösung brennender Probleme.

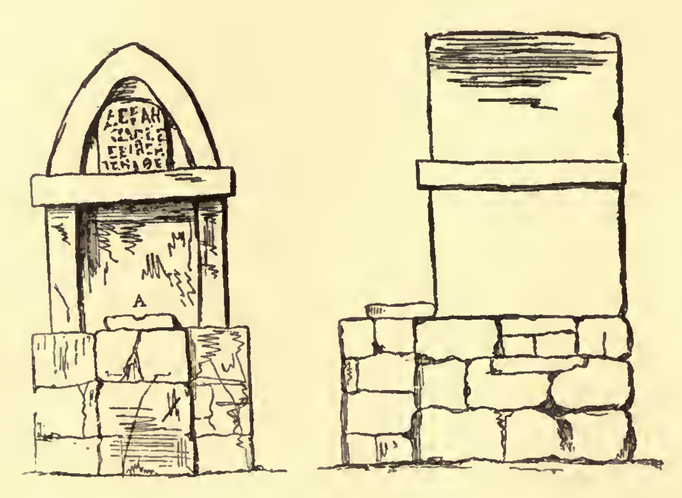



Abb. 30.

## Anhang.

### Griechische Denkmäler an der Sphinxallee.

Daß die Archäologen auch in der Nekropole beim Serapeum auf griechische Kunstwerke stoßen können, zeigt schon der oben S. 182 erwähnte Holzsarkophag mit den reizvollen Stucksirenen. Ob und wieweit sich unter den auf Morgans Pl. 10 mit grüner Farbe kenntlich gemachten Gräbern *de l'époque grecque* — die sich übrigens meist unmittelbar an die Sphinxallee anschließen — auch Grabanlagen griechischer Kunst finden, kann ich nicht sagen. Aber auf eine eigenartige Gruppe von Denkmälern möchte ich hier aufmerksam machen, die Mariette an der Sphinxallee, in größerer Zahl namentlich an ihrem Ende, in der Nähe des Serapeums,

unserer Gruppe den Sarapis durchaus nicht nötig haben. Sie würde genau so zu erklären sein, wenn sie noch vor der Schaffung des Sarapis vor dem Tempel des Osiris-Apis aufgestellt wäre, der, wie der Artemisia-Papyrus zeigt, schon vor dem Sarapis bei den Griechen Ägyptens in hohem Ansehen gestanden hat. Das Bestehen der griechischen Kolonie der Hellenomemphiten (S. 192) würde auch schon für die vorptolemäische Zeit die notwendige historische Voraussetzung für die Errichtung eines solchen Denkmals ergeben können. Doch ist ein solches Hinaufrücken mehr als unwahrscheinlich.

gefunden hat. Er sagt darüber Le Sérap. S. 76: *Elle* (die Sphinxallee) *était bordée sur les deux côtés de monuments de petites dimensions, qui deviennent de plus en plus serrés à mesure que l'allée approche de la fin. Tantôt ces monuments sont des tombeaux de particuliers dont la façade, plus ou moins ornée, est tournée vers l'allée; tantôt ils consistent en gros cubes de briques crues, couverts d'un crépissage dans lequel une stèle votive est encastrée; au pied du cube est une pierre d'offrandes sculptée.*

Zu dieser letzteren Gruppe gehört offenbar das Denkmal, von dem Egger, Revue Archéol. 1866 S. 103 ff. eine Zeichnung Mariettes mitsamt der griechischen Stele publiziert hat, wiewohl die obige Beschreibung Mariettes sich auch hier wieder als ungenau erweist. Vgl. Abb. 30 (nach S. 104). Der kubische Unterbau ist offenbar nicht aus gebrannten Ziegeln, sondern aus Hausteinen gebaut. Vorn springt ein Mittelstück vor, auf dem eine Opfertafel (A) liegt, deren Ausguß erkennbar ist. Nach Mariettes Angabe war sie skulpiert. Über diesem Unterbau erhebt sich ein Aufbau, der nach Mariettes Angabe aus gebrannten Ziegeln errichtet und mit Stuck




Abb. 31.

beworfen ist. Die mittlere Vorderfläche tritt ein wenig zurück, so daß die Ränder rechts und links pfeilerartig hervortreten; eine tiefe Nische scheint nicht vorzuliegen, doch läßt sich das an der Zeichnung nicht sicher entscheiden. Darüber liegt die nach vorn und den Seiten etwas vorspringende Deckplatte, über der sich ein gewölbtes Giebeldach erhebt, durch das wir an lykische Denkmäler erinnert werden. Auf der Deckplatte steht vorn innerhalb des Bogens vor der zurücktretenden Wölbung die nach ägyptischer Sitte oben abgerundete Stele mit der griechischen Inschrift.

Über die Bedeutung dieses merkwürdigen, in Ägypten m. W. ganz singulären Baues gibt uns die heute im Louvre befindliche Inschrift Aufschluß (Abb. 31). Die Form der Buchstaben, die nicht eingegraben, sondern als erhabenes Relief herausgearbeitet sind, weist die Inschrift in die römische Kaiserzeit (nach Hiller von Gaertringen etwa II./III. Jahrhundert). Egger transkribierte sie zunächst folgendermaßen: Ἀσκληπιὰς ἐτῶν έ (πέντε) ἐςιῆσ' ἀπῆλθε und deutete sie auf *la venue et la sortie de la jeune fille qui a fait au dieu l'hommage du monument dont il s'agit.* Er faßte sie also als Weihinschrift der fünfjährigen Asklepias, die das Monument dem Gott geweiht habe. Dabei stand er unter der — nach dem obigen Zitat aus Mariette irrtümlichen — Vorstellung, daß das Denkmal im Serapeum gefunden sei [1]).

[1]) Vgl. seine Überschrift: Note sur une stèle inédite, découverte le 8 août 1853 au Sérapéum de Memphis.

An der Gleichung ἐϛιῆσα = ἐϛιοῦσα nahm er keinen Anstoß, da er zahlreiche Beispiele für solche »Barbarismen« in dem Griechisch der Ptolemäerzeit und namentlich der Kaiserzeit zu kennen behauptete. Wohl aber brachte ihn der »Soloezismus« ἐϛιοῦσα für εἰϛελθοῦσα zu einer anderen Vermutung: *Asclépias entrant dans sa cinquième année* (L ε = ἔτος πέμπτον), *est partie, c'est-à-dire est morte, selon un usage assez fréquent du verbe* ἀπέρχεσθαι, wodurch die *offrande pieuse* zu einem *monument funéraire* wird. Aber auch gegen diese Interpretation[1]) ist z. T. Einspruch zu erheben. Abgesehen davon, daß in Prosa nach εἰϛιοῦσα eher ein εἰς zu erwarten wäre (εἰϛιοῦσα εἰς τὸ πέμπτον ἔτος), weiß ich für die Schreibung ἐϛιῆσα für ἐϛιοῦσα trotz aller »Barbarismen« der Koine schlechterdings keine Parallele. Aber was machen wir dann mit dem klar geschriebenen εσιης?

Die Lösung des Rätsels bietet der Aufsatz von F. Ll. Griffith, *Herodotus II 90. Apotheosis by drowning* in der Zeitschr. f. Ägypt. Sprache 46, 132 ff.: ἐσιῆς (oder ἀσιῆς), gen. ἐσιήους ist die Transkription für ägypt. ḥsy (Hasye) = der Gepriesene. Zu »Gepriesenen« wurden u. a. diejenigen, die im Nil ertrunken waren und hiernach göttliche Verehrung genossen. Diese Feststellung hat Griffith mit Hilfe von Herodot II 90 gewonnen: Ὃς δ' ἂν ἢ αὐτῶν Αἰγυπτίων ἢ ξείνων ὁμοίως ὑπὸ κροκοδείλου ἁρπασθεὶς[2]) ἢ ὑπ' αὐτοῦ τοῦ ποταμοῦ φαίνηται τεθνεώς, κατ' ἣν ἂν πόλιν ἐξενειχθῇ, τούτους πᾶσα ἀνάγκη ἐστὶ ταριχεύσαντας αὐτὸν καὶ περιστείλαντας ὡς κάλλιστα θάψαι ἐν ἱρῇσι θήκῃσι· οὐδὲ ψαῦσαι ἔξεστι αὐτοῦ ἄλλον οὐδένα οὔτε τῶν προσηκόντων οὔτε τῶν φίλων, ἀλλά μιν οἱ ἱρέες αὐτοὶ οἱ τοῦ Νείλου ἅτε πλέον τι ἢ ἀνθρώπου νεκρὸν χειραπτάζοντες θάπτουσι. In den griechischen Zauberpapyri heißt auch Osiris »der Gepriesene« (ἐσιῆς καὶ ποταμοφόρητος). Vgl. Griffith l. c. 132. Während Griffith (S. 134) die Verbindung der Ertrunkenen mit Osiris aus dem Mythos ableiten möchte, wonach die Lade mit der Leiche des Osiris in den Nil geworfen wurde, ist wohl eher an den Mythos zu denken, nach dem Osiris selbst im Nil ertrunken war[3]). Daß aber der Ertrunkene mit Osiris identifiziert wurde — und zwar offenbar in noch höherem Sinne, als schließlich jeder Tote mit Osiris vereinigt gedacht wurde —, glaube ich aus dem soeben publizierten Pap. Società Italiana IV nr. 328 (vom Jahre 258/7 v. Chr.) schließen zu dürfen, den freilich die Herausgeber anders aufgefaßt haben. Wenn dort die Priester der Aphrodite dem Finanzminister Apollonios schreiben (Z. 5): Γίνωσκε δὲ εἶναι τὴν εσιν Εἶσιν, so kann das doch unmöglich heißen »*Sappi che Isis è Isis*« (εσιν = Εἶσιν, was auch orthographisch bedenklich wäre), sondern nach Obigem wird es bedeuten: »Wisse, daß die Gepriesene (die Ertrunkene) Isis ist«[4]), und wenn die Priester fortfahren: Αὕτη δέ (scil. Εἶσις) σοι δοίη

[1]) Aufgenommen von Preisigke, Sammelbuch der griechischen Urkunden aus Ägypten I Nr. 1935.

[2]) Griffith bemerkt, daß keine ägyptischen Belege dafür vorliegen, daß auch die vom Krokodil Gefressenen heilig wurden. Ich füge hinzu, daß auch das griechische Äquivalent für ἐσιῆς, ὑποβρύχιος, das sich in Leid. P findet (vgl. vorläufig die Neuausgabe von Griffith und mir in Aeg. Ztschr. 45, 1908, S. 103 ff.), nur auf die Ertrunkenen hinweist.

[3]) Vgl. v. Bissing, Rec. de trav. 34, 37 f., s. auch Greßmann, Festschrift für Ed. Hahn, 1917, S. 256.

[4]) Ebenso in Z. 3: ὅτι οὐκ ἀνάγεται ἡ ἐσεῖς εἰς τὸν νομόν, was sich auf den Transport der Leiche in das Faijûm bezieht. Also ἡ ἐσεῖς oder ἐσῖς, wohl als eine Art Femininum zu ἐσιῆς gedacht.

ἐπαφροδισίαν πρ[ὸς βασι]λέα, so ist zwischen den Zeilen zu lesen, daß Apollonios alle Veranlassung habe, das Gewünschte für die feierliche Bestattung der Gepriesenen zu tun, da sie nun dieselbe Isis sei, die ihm Gnade vor den Augen des Königs verschaffen könne [1]). Ebenso wie hier die weibliche Ertrunkene zur Isis wird, so wird natürlich der männliche zum Osiris.

Kehren wir nun zu unserer Inschrift zurück, so ist wohl kein Zweifel, daß sie nur besagen kann: Asklepias ist im Alter von fünf Jahren (ἐτῶν πέντε) als Gepriesene (ἑσιῆς) dahingegangen. Hiermit erst wird der Zweck unseres Monumentes klar. Die kleine Asklepias ist zur Isis geworden, und darum hat man sie hier beim Serapeum bestattet in der Nähe der Isis, die dort mit Sarapis zusammen verehrt wurde [2]). Unser Denkmal ist also ein kleines Heiligtum, ein zum Opfern bestimmter Altarbau, auf dessen Opfertafel der Asklepias als einer ἑσιῆς geopfert werden soll. Daß sich ihr Grab hierbei befunden hat, ist wohl sicher anzunehmen. Da die Ausstattung dieses eigenartigen Altarbaues mit der Opfertafel deutlich mit dem Kult der ἑσιῆς zusammenhängt, so ist zu vermuten, daß auch die andern ganz entsprechenden Bauten, die Mariette in der Nähe des Serapeums gesehen hat, dem Totenkult von ἑσιεῖς gedient haben. Hoffentlich wird auch dies Problem einmal durch Nachgrabungen geklärt.

Unser Denkmal ist ein neuer Beleg dafür, daß die Apotheose der Ertrunkenen auch noch in der Kaiserzeit lebendig war. Schon Griffith (S. 134) hat den Gedanken geäußert, daß die Apotheose des Antinoos mit seinem Ertrinken im Nil zusammenhängt [3]). Die auffallende Tatsache, daß der hieroglyphische Text des Pincio-Obelisken keine Anspielung hierauf enthält, schrieb er der schlechten Kopie des Textes zu. Aber auch in dem vollständigen, freilich immer noch nicht lückenlosen Text, den Adolf Erman soeben veröffentlicht hat [4]), wird Antinoos nicht als ḥsy bezeichnet, auch wird nicht sonst irgendwie auf diese Form der Apotheose hingewiesen. Nach dem, was wir jetzt über die ἑσιεῖς wissen, ist es trotzdem wahrscheinlich, daß Antinoos durch das Ertrinken zum Ὀσιραντίνοος (so in den Papyri) [5]) geworden ist, und daß dies auf die Vergötterung durch Hadrian nicht ohne Einfluß gewesen ist.

Berlin. Ulrich Wilcken.

[1]) Auf die großen Schwierigkeiten, die der Text auch bei dieser Deutung noch bietet, behalte ich mir vor, an anderer Stelle einzugehen. Hier sei nur bemerkt, daß dieser kolossale Aufwand, der auf Befehl des Königs gemacht wird, vermuten läßt, daß die Ertrunkene eine ganz besondere Stellung einnahm. Etwa eine Favoritin des Philadelphos?

[2]) Über den Isiskult im Serapeum vgl. die UPZ.

[3]) Inzwischen ist dieser Gedanke weiter durchgeführt worden von W. Weber, Drei Untersuchungen zur ägypt.-griech. Religion, 1911, S. 19 ff.

[4]) Abh. Preuß. Akad. 1917 Nr. 4. Römische Obelisken S. 10 ff.

[5]) Vgl. meine Grundzüge der Papyruskunde S. 121, 123, auch Archiv f. Papyrusf. IV 552. Ὀσιραντίνοος war er im ägyptischen Kult, Ἀντίνοος im griechischen.

# DIE THRONENDE GÖTTIN DES BERLINER MUSEUMS UND DIE PERSEPHONE VON LOKROI.

Die neue Statue des Berliner Museums, deren Erwerbung und Überführung nach Deutschland kurz vor dem Toresschluß, den der Krieg für uns bedeutete, so großes Aufsehen erregt hat, wird mit Recht als eines der wertvollsten Denkmäler der archaischen Kunst, ja der antiken Kunst überhaupt, angesehen, die sich in Deutschland befinden. Der erste Herausgeber, Theodor Wiegand, bezeichnet sie in der schönen Veröffentlichung, die dem vorläufigen Bericht mit erfreulicher Schnelligkeit gefolgt ist [1]), als thronende Göttin, und diese Bezeichnung wird wohl allgemeine Zustimmung finden. Aber es ist doch auch schon der Gedanke ausgesprochen worden, daß es eine Grabstatue sein könnte, das Bild einer sterblichen Frau also. Es dürfte der Mühe wert sein zu untersuchen, ob sich diese Frage nicht entscheiden läßt; denn erst dann könnte dem Kunstwerk sein Platz mit Sicherheit angewiesen, die Leistung des Künstlers voll gewürdigt werden. Die Widersprüche in der Erscheinung der Figur, die Mischung streng altertümlicher Formen mit solchen einer freieren reiferen Kunst, auf die Wiegand sogleich hingewiesen hat, brauchen nicht als Merkmal einer Übergangszeit gedeutet zu werden: wenn es sich um ein Kultbild handelt, so erklärt sich jener Widerspruch daraus, daß der Künstler durch seinen Auftrag gezwungen war, gewisse Züge eines älteren, besonders heiligen Bildes in seinem neuen Werke festzuhalten [2]), während derselbe Künstler bei Herstellung einer Grabstatue in der Lage gewesen wäre, in voller Freiheit ein einheitliches Kunstwerk zu schaffen. Der Fall liegt, um von der auch noch keineswegs sicher gelösten Frage der sog. Penelope abzusehen, ganz ähnlich wie bei den »Apollines«: das Fehlen der Attribute macht die Entscheidung, ob eine Gottheit oder ein Mensch dargestellt sei, zunächst unmöglich; aber zuweilen lassen sich mit Hilfe von Nachbildungen die entscheidenden Attribute ermitteln, und die Kenntnis des Fundortes und seiner Kulte erleichtert das Suchen. Vielleicht kann dieser Weg auch hier eingeschlagen werden.

Wenn die Statue ein Götterbild und sogar ein Kultbild sein soll, so ist Aufklärung aus der Kleinkunst der Gegend zu erwarten, aus der sie stammt, weil mit einiger Sicherheit anzunehmen ist, daß ein Kultbild in seiner Heimat auch im Kleinen nachgebildet worden ist, — nicht aus künstlerischen, sondern aus religiösen Gründen. Nun ist aber der Fundort der Berliner Statue nicht sicher bekannt; der erste Bericht sprach von »einer altgriechischen Kolonie Unteritaliens«, die größere Veröffentlichung läßt auch Herkunft »aus dem griechischen Osten« möglich erscheinen. Doch scheint Wiegand selbst auf die letzteren Mitteilungen keinen besonderen Wert zu legen; daß aus dem parischen Marmor nicht auf östlichen Ursprung zu schließen ist, braucht kaum besonders betont zu werden: auch die Dioskurengruppe an dem noch zu erwähnenden zweiten Tempel von Lokroi Epizephy-

[1]) Antike Denkmäler III, 4 (1917). — Die vorläufige Mitteilung in den Amtl. Berichten aus den Kgl. Kunstsammlungen 37 Nr. 8 (Mai 1916).

[2]) Näheres darüber unten S. 212.

rioi ist aus parischem Marmor. Wir möchten hier jedenfalls annehmen, daß die Statue wirklich in Großgriechenland gefunden ist, und den allzu unbestimmten Hinweis auf den griechischen Osten, der für dic Benennung der Statue gar keine Handhabe bietet, ignorieren.

Halten wir an Unteritalien als Heimat der Statue fest, so sind wir in der Lage, vor allem das eine Hilfsmittel für Ergänzung und Benennung heranzuziehen, das für solche Zwecke überall, wo es überhaupt zur Verfügung steht, als der wertvollste Führer anzusehen ist: das sind die Münzen [1]). Auch Wiegand hat sich die unteritalischen Gepräge darauf angesehen; er erwähnt Köpfe von Göttinnen auf Münzen dieses Gebiets, die eine gewisse Verwandtschaft mit dem Kopf der Statue zeigen sollen; aber da bliebe immer noch die Wahl zwischen Hera, Aphrodite, Persephone und Lokalgöttinnen; für eine sichere Benennung wären Münzbilder mit der ganzen Figur einer solchen Göttin nötig, die uns über Haltung und Attribute Auskunft geben können. Da darf man allerdings nicht unter den Münzbildern der Zeit suchen, aus der die Statue stammt, weil so früh noch keine Statuen auf Münzen kopiert worden sind, wenn auch eine Beeinflussung der Stempelschneidekunst durch die große Plastik schon früh erkennbar ist. Das Kopieren von Kultbildern beginnt erst in hellenistischer Zeit; der Asklepios des Thrasymedes in Epidauros ist das älteste Beispiel, und in dieser Zeit finden wir auch in Italien einige Fälle von Statuenkopien auf Münzen.

Wenn wir nun auf den Münzen Großgriechenlands nach Bildern suchen, die an die Berliner Statue erinnern, so finden wir in der ganzen reichen Prägung nur einen einzigen Typus, der in Betracht kommt und eben darum, weil er der einzige ist, Beachtung verdient, und zwar auf den Kupfermünzen von Lokroi Epizephyrioi, von denen wir einige, aus verschiedenen Stempeln, hier abbilden (Abb. 1a, 1b, 1c, 2) [2]).

Die Münzen stammen aus dem dritten Jahrhundert v. Chr., aber das Bild der dargestellten Göttin weist auf wesentlich ältere Zeit zurück; die steife Haltung beruht nicht auf Ungeschicklichkeit der lokrischen Stempelschneider, die vielmehr, wie der mit abgebildete Athenakopf einer zugehörigen Vorderseite zeigt, recht gut arbeiten konnten, sondern auf absichtlicher Wiedergabe eines archaischen oder archaistischen Vorbildes. Daß ein Kultbild gemeint ist, hatte schon Overbeck bemerkt; auch Wiegand erwähnt den Typus als Abbild einer alten Statue, die aber jünger sei als die Berliner [3]). Die Vergleichung der Münzbilder mit der hier wiedergege-

[1]) Vgl. meinen Vortrag »Archäologie und Numismatik« auf der Philologenversammlung in Halle (Verhandlungen S. 92 f.).

[2]) Carelli pl. CXC, 36. 37; Garrucci pl. CXIII, 5; British Museum Cat. Italy p. 368, 35. 36; Overbeck, Kunstmythologie Bd. 3, Münztafel VIII, 41. Die abgebildeten Stücke 1a und b im Berliner Münzkabinett, 1c im Wiener Münzkabinett. — Die bei Carelli 38 und Garrucci 4 abgebildete thronende Demeter feinsten Stils kommt nicht in Frage; die Münze ist auch, worauf mich Dressel aufmerksam macht, wohl gar nicht von Lokroi; das Wiener Exemplar läßt keinen Stadtnamen erkennen. — Die Münze Abb. 2 befindet sich im Wiener Münzkabinett; vgl. Carelli 30—32, Garrucci 3, Brit. Museum 34.

[3]) Overbeck, Kunstmythologie 4, S. 504; Wiegand S. 51 Anm.

1 a 1 b 1 c



2 5

Abb. 1 a, 1 b, 1 c, 2, 5. Kupfermünzen von Lokroi Epizephyrioi.



Abb. 3. Profilaufnahme der Berliner Göttin.

benen Profilaufnahme der Statue (Abb. 3) ergibt, daß jedenfalls eine Verwandtschaft zwischen den beiden Figuren besteht. Wenn die Berliner Statue nachweislich aus Lokroi stammte, so würde man geneigt sein zu sagen, daß eben sie, wenn auch ungenau, auf den Münzen abgebildet sei. Der scheinbar wichtigste Unterschied, daß der Thron bei den Münzbildern keine Lehne hat, hat nichts zu bedeuten; darauf legten die besseren Stempelschneider keinen Wert: so hat der Thron des Asklepios auf den besten der erwähnten Münzen von Epidauros keine Lehne, während ein anderer Stempel der hellenistischen Zeit und die meisten Kaisermünzen den Gott auf einem Thron mit Lehne zeigen; weitere Beispiele ließen sich leicht beibringen. Auch aus dem Fehlen der Fußbank, aus der

stärkeren Zurückziehung des rechten Fußes, aus der scheinbar moderneren Haartracht ist die Verschiedenheit des Münztypus von der Statue nicht mit Sicherheit zu erschließen. Schwerer wiegen andere Abweichungen. Bei der Gewandung versuchten die Stempelschneider irgendeine Besonderheit am Mantel über dem rechten Knie hervorzuheben, aber gerade da ist das Gewand der Statue ganz anders behandelt; ebenso bedeutet die ungeschickte gezwungene Haltung des linken Armes mit dem Zepter einen wesentlichen Unterschied. Aus diesen Gründen ist es zunächst schon unwahrscheinlich, daß die Berliner Statue mit der der Münzen von Lokroi identisch ist; daß sie mit ihr verwandt ist, bleibt aber bestehen.

Jedenfalls lohnt es, näher auf die Göttin der Münzen einzugehen. Daß es eine Göttin sein muß, ist selbstverständlich, da eine sterbliche Frau auf Münzen von Lokroi nicht dargestellt sein könnte. Sie hält in der Rechten eine Schale, in der Linken ein kurzes Zepter, das mit einem Mohnkopf bekrönt ist; bei der Statue erlaubt die Haltung der Arme die gleichen Attribute anzunehmen, das Zepter ebenfalls schräg, aber — der Lage der linken Hand entsprechend — natürlich länger und gewiß beweglich aus anderem Material beigegeben. Man wird nach Vergleichung mit den Münzen kaum mehr zweifeln, daß die Statue eine Göttin darstellt, und zwar dieselbe wie die Münzen.

Die Benennung des Münzbildes bereitet keine Schwierigkeiten; im Verein mit dem Prägeort lehrt das Mohnkopfzepter, daß es nur Persephone sein kann, die Hauptgöttin von Lokroi, ἁ θεός, wie sie in einer der wenigen Inschriften der Stadt heißt [1]. Daß die Erscheinung der Berliner Göttin der gleichen Benennung nicht widerspricht, ist gewiß; und Wiegand hat ja diese Deutung, neben anderen, für möglich erklärt. Von dem ältesten Persephone-Tempel in Lokroi sind wahrscheinlich noch Reste vorhanden, die Petersen bis in die Zeit kurz nach der Gründung der Stadt (683 v. Chr.) versetzen wollte [2]. Sicherer können wir — was für uns wichtiger ist — uns von ihrem uralten Kultbild eine Vorstellung machen mit Hilfe der lokrischen Terrakotten, meist sehr roher Arbeiten des VI. und beginnenden V. Jahrhunderts, von denen eine der ältesten hier abgebildet sei (Abb. 4) [3]. Es ist die plumpe Figur einer mit dicken Gewändern bekleideten Frau, mit Kalathos auf dem Haupte, die steif auf einem Throne mit hoher Lehne sitzt, die Hände auf den Knieen.

[1]) Inscr. Graecae 14, 630.

[2]) E. Petersen, Tempel in Lokri, in Röm. Mitteilungen 5 (1890) S. 161—227. Vgl. die zum Teil abweichende Darstellung von Koldewey und Puchstein, Die griechischen Tempel in Unteritalien und Sizilien, Bd. 1, 1 f., der ich mich im Text angeschlossen habe. Für die Beziehung auf Persephone haben Koldewey und Puchstein S. 4 und 7 gewisse Argumente angeführt; daß das Erscheinen der Dioskuren für den lokrischen Tempel der Persephone sehr passend ist, wird unten S. 209 f. durch die Heranziehung der Münzen unterstützt.

[3]) Nach Winter, Die Typen der figürlichen Terrakotten, Bd. 1, S. 121, 6; weitere Stücke dieses Typus 121, 1. 4 und 124, 4. 5. 8. Vielleicht ist auch die unter den stehenden Frauengestalten S. 108, 2 abgebildete Terrakotta vielmehr ein Sitzbild, dann gehört sie auch in diese Gruppe. Nach Winters Einleitung S. CII sollen alle lokrischen Terrakotten aus dem VI. oder V. Jahrhundert stammen; aber das kann für das Stück S. 128, 8 nicht gelten, das nach Kleidung und Haartracht frühestens in der Mitte des IV. Jahrhunderts gearbeitet sein kann.

Sie hat keine Attribute; aber da diese sitzenden Frauengestalten von Lokroi mit einer einzigen Ausnahme immer denselben Typus zeigen (wenn auch öfters ohne den Kalathos), so kann nur Persephone gemeint sein [1]); der Fundort ist da für die Benennung entscheidend, in Argos oder Samos würde man eine gleiche Statuette mit demselben Recht Hera nennen, anderwärts vielleicht Aphrodite oder Kybele. Aus einer Angabe Winters könnte man schließen, daß es in Lokroi auch noch ein viel älteres Bild der Persephone gegeben habe, ein Idol ohne Arme; aber dem ist nicht so, jene Angabe geht nur auf eine ungenaue Bemerkung Orsis zurück, der bei der Besprechung der Terrakotten von Granmichele diese beiden Typen willkürlich zusammenfaßte [2]), obwohl das Erscheinen der Figur mit Armen gerade den Beginn einer ganz neuen Entwicklungsstufe, den ersten großen Fortschritt über das hermenähnliche Xoanon hinaus bedeutet. Ein solches armloses Idol, wie es z. B. für Akragas und Gela gesichert ist, ist für Lokroi nicht nachweisbar; das älteste Kultbild muß der abgebildeten Terrakotte ähnlich gewesen sein, so daß ihm in der großen Plastik etwa die frühesten Branchiden-Statuen entsprechen würden. — So haben wir uns die Persephone im Adyton des alten Tempels zu denken. Ob nach dem Umbau, bei dem nach Puchsteins und Koldeweys Ansicht das Adyton beseitigt worden ist, das alte Kultbild in die zweischiffige Cella versetzt oder durch ein neues Kultbild ersetzt worden ist, oder ob dort etwa zwei Kultbilder aufgestellt wurden, können wir nicht wissen. Leider ist auch die Zeit des Umbaues nicht sicher zu ermitteln; wenn das altionische Kapitäl von seiner Säulenhalle herrührt, so werden wir in den Anfang des V. Jahrhunderts geführt. Den Anlaß zu der Verschönerung des Tempels könnte der große Sieg der Lokrer über Kroton in der sagenberühmten Schlacht an der Sagra geboten haben, die wohl in die letzten Jahre des VI. Jahrhunderts zu setzen ist; der Säulenkranz hätte dann die schützende Mauer ersetzt, die die Göttin verschmäht und selbst zerstört hatte [3]). Möglich, daß damals auch ein neues Kultbild der Göttin geweiht worden ist, die ihre Macht beim Ausbruch des Krieges so wunderbar offenbart hatte; ein solches hätte sich dann in den Hauptzügen gewiß dem alten Kultbild angeschlossen,



Abb. 4. Terrakotta aus Lokroi Epizephyrioi.

[1]) Die Angabe Orsis, Notizie degli Scavi 1890 p. 262, daß die bei den Tempelruinen gefundenen Terrakotten vielmehr Aphrodite darzustellen scheinen, kann nur für die mit einer Taube zutreffend sein; die oben behandelten könnten auch an anderen Stellen gefunden sein.

[2]) Winter, S. 125, Anm. zu Nr. 2. — P. Orsi in Monumenti antichi (Lincei) 7 (1897), p. 240; er faßt die Typen seiner Fig. 31 und 32 (= Winter 126, 1 und 125 zu 2) zusammen und sagt, daß sie auch in Großgriechenland, Locri usw. vorkommen; aber Fig. 31 ist eine mit Armen und 32 ohne Arme, und nur die erstere Sorte ist auch sonst für Locri beglaubigt. Auch Kekulé, Die Terrakotten von Sizilien, S. 17, 18, 22, 28, hat die beiden Arten nicht scharf genug auseinander gehalten.

[3]) Livius 29, 18, 16. 17.

aber doch wohl manches schon freier behandelt, vermutlich auch die Göttin mit Attributen versehen [1]). Dieses nur vermutete zweite Kultbild könnte das Vorbild der Berliner Statue gewesen sein; nicht diese selbst, denn wenn es überhaupt existierte, so hat es nicht lange seine Rolle gespielt, sondern es müßte bei der Abtragung des alten Tempels zugrunde gegangen oder mit beseitigt worden sein. Sicher finden wir dann eine neue Statue der Persephone, die eine spätere Stufe der Entwicklung darstellt, in dem Typus der Münzen; diese dürften das Kultbild des neuen Tempels wiedergeben, der gegen Ende des V. Jahrhunderts erbaut zu sein scheint. Daß die Statue, die doch wohl gleichzeitig mit dem neuen Tempel geschaffen worden ist und daher nicht mit der sechs bis acht Jahrzehnte älteren Berliner Statue identisch sein kann, altertümlicher aussieht, ist nicht auffallend, weil sie eben — mit oder ohne Zwischenstufe — auf das älteste Kultbild zurückgeht und gewisse Züge desselben festhalten mußte; es sind also nicht etwa die Stempelschneider, die archaisierten, sondern sie hatten ein archaistisches Werk abzubilden. Leider sind aus dieser Zeit (Ende des V. Jahrhunderts) keine Terrakotten von Lokroi bekannt [2]); und Münzen können wir zur Aufhellung dieser Frage darum nicht heranziehen, weil die Prägung der Stadt erst um die Mitte des IV. Jahrhunderts begonnen hat. Der Kultus der Persephone muß um diese Zeit zurückgetreten sein; wenigstens werden die Münzen der Stadt — abgesehen von den Handelsmünzen, die korinthische Typen haben (Athenakopf und Pegasos) — durchaus von Zeus beherrscht [3]). Erst die Kupfermünzen, von denen wir ausgegangen sind, zeigen Persephone wieder als eine — oder die — Hauptgöttin der Stadt. Sie dürfte diese neue Verehrung dem Wunder verdanken, mit dem sie ihre Macht bei der Beraubung durch Pyrrhos im Jahre 276 offenbart hatte; sie erregte damals einen Sturm, der seine Schiffe an das Gestade warf und den König veranlaßte, die geraubten Tempelschätze zurückzugeben [4]). Das mag die Lokrer dazu geführt haben, das Kultbild der Schutzgöttin auf die Kupfermünzen zu setzen; Silber prägten sie damals nicht mehr. Die Sterne zu beiden Seiten ihres Hauptes sollen natürlich an die Dioskuren erinnern, die einst in jener Schlacht an der Sagra den Lokrern den Sieg verschafft hatten; die Münzen

[1]) Vielleicht ist eine Spur dieses vermuteten zweiten Kultbildes noch nachweisbar. Winter hat S. 108, 5 unter den stehenden Frauengestalten den Oberkörper einer Figur aus Lokroi abgebildet, die ebensogut ein Sitzbild gewesen sein könnte und in der Behandlung des Haares und der Gewandung an die Berliner Statue erinnert; man beachte außer den beiderseits herabfallenden je drei Haarsträhnen namentlich den Überschlag, der von der rechten Schulter ausgehend sich unter der linken Brust hinzieht. Indessen kommt dieser Typus in Lokroi sonst nicht vor, so daß dieses vereinzelte Stück nichts beweist; wir werden die Tracht unten als tarentinisch kennen lernen (s. S. 212 Anm. 2).

[2]) Winter erwähnt in der Einleitung (S. CII) den Oberkörper einer sitzenden Frau mit Schale in der Rechten aus dem Gebiet von Lokroi (nach L'Ellade Italica 1892 n. 2 S. 36; mir unzugänglich); das könnte eine Figur ähnlich dem Münzbild gewesen sein. Das oben (S. 207 Anm. 3) erwähnte Stück bei Winter S. 128, 8 kommt schwerlich in Betracht.

[3]) Head, Historia numorum (2. ed.) p. 101. — Es ist allerdings nicht unmöglich, daß die zahlreichen Münzen von Kroton aus dem VI. und V. Jahrhundert, die als Bild der Rückseite vertieft einen Adler zeigen, auf Grund irgend eines uns unbekannten Münzvertrages zugleich für Lokroi geprägt sind.

[4]) Livius 29, 18, 3—6.

unterstützen also die Ansicht, daß der neue Tempel, den die Marmorstatuen der Dioskuren mit ihren Rossen, sei es im Giebelfeld oder als Akroterien, schmückten, tatsächlich der Persephone geweiht war[1]; kleinere Münzen derselben Zeit zeigen auf der Vorderseite die Brustbilder der Dioskuren als selbständigen Typus[2]. Erwähnung verdienen auch die größeren Kupfermünzen, die das Gegenstück zu den Münzen mit Athenakopf und sitzender Persephone bilden: sie zeigen den Kopf der Persephone und eine stehende (wohl ebenfalls statuarische) Athena. Ein Exemplar ist oben mit abgebildet (S. 206 Abb. 2); doch ist aus dem Kopf nichts für die Erscheinung des archaistischen Kultbildes zu lernen, da die Behandlung in den verschiedenen Stempeln sehr ungleich und offenbar willkürlich ist. Die ziemlich seltene Zusammenstellung der Athena mit Persephone mag ihren Grund in einer uns unbekannten örtlichen Überlieferung haben, die vielleicht auch durch die Weihinschrift eines Helmes aus Lokroi: Πηριφόνα [ἀνέθη]κέμε Ξενα ... bezeugt wird[3]; der Helm könnte ja einfach das Weihgeschenk eines heimgekehrten Kriegers an die Schutzgöttin sein, aber er kann auch auf eine Beziehung der Athena zu ihr hinweisen[4]. — Die letzten historisch überlieferten Wundertaten der lokrischen Persephone ereigneten sich im Jahre 205, als sie Scipios Legaten Pleminius und seine Soldaten für ihre Räubereien und anderen Schandtaten bestrafte; aber in dieser Zeit hat die Stadt keine Münzen mehr geprägt, auch so späte Terrakotten und andere Denkmäler sind nicht bekannt; das Kultbild war wohl noch dasselbe wie zur Zeit des Pyrrhos. —

Wir haben zwei sichere Kultbilder der Persephone in Lokroi festgestellt, das älteste, in den Terrakotten nachgebildete, aus dem VII. Jahrhundert und das auf den Münzen abgebildete archaistische aus dem Ende des V. Jahrhunderts. Die Berliner Statue kann mit keinem von beiden identisch sein; sie steht zwischen beiden, dem späteren näher. Noch näher könnte sie einem dritten Kultbild stehen, das um 500 entstanden wäre; aber die Existenz dieser Zwischenstufe beruht nur auf ganz unsicherer Vermutung, und auch diese Statue könnte nicht die Berliner selbst sein, sondern nur ihr Vorbild. Aber zugleich haben wir doch gesehen, daß irgendeine Beziehung und Verwandtschaft zwischen der Persephone von Lokroi und der Berliner Statue besteht; und so haben wir noch zu untersuchen, ob ein gleiches oder verwandtes Bild der Persephone nicht auch in einer anderen Stadt Großgriechenlands zu erwarten wäre.

Da käme zunächst Hipponion, die Kolonie von Lokroi in Betracht, wo ein Kultus der Hauptgöttin der Mutterstadt selbstverständlich anzunehmen und auch

[1] Petersen, Röm. Mitt. 5 (1890) S. 212 f.

[2] Schlechte Abbildung bei Carelli CXCI, 57. Die thronende Figur der Rückseite wird allgemein als Zeus aufgefaßt; es dürfte aber eher Persephones Gemahl Pluton sein, weil hinter ihm regelmäßig (nicht als wechselndes Beizeichen, sondern als Ergänzung des Bildes) ein Füllhorn erscheint; auch der Kopfschmuck scheint eher ein kleiner Kalathos zu sein als der Lorbeerkranz. Ich bilde ein Exemplar des Berliner Münzkabinetts oben S. 206 Abb. 5 ab.

[3] Inscr. Graecae 14, 631.

[4] Auch die übrigen Kupfermünzen von Lokroi sprechen dafür; ihre Rückseiten zeigen den Adler des Zeus, auf den Vorderseiten erscheint entweder der Kopf der Persephone oder der der Athena.

bezeugt ist [1]). Nun ist es zunächst unsicher, ob Hipponion in der ersten Hälfte des V. Jahrhunderts überhaupt schon gegründet war; die sicheren Erwähnungen weisen erst auf spätere Zeit. Aber auch wenn die Stadt wirklich schon zur Zeit des Gelon bestanden hat [2]), so kommt sie doch nicht in Frage, weil das dortige, wohl auch anders zu denkende Kultbild einmal in unbekannter Zeit zerstört und erst in der römischen Kaiserzeit wiederhergestellt worden ist, wie die damals gesetzte Inschrift [3]) bezeugt: »*signum Proserpinae reficiundum statuendumque arasque reficiundas ex s. c. curarunt*«; die im V. Jahrhundert v. Chr. geschaffene und noch heut fast unversehrte Berliner Statue kann da sicher nicht gemeint sein.

Es gibt aber noch eine andere Stadt, in der man ein dem lokrischen ähnliches Bild der Persephone zu finden erwarten könnte, das ist Tarent. Allerdings war ja Tarent keine Kolonie von Lokroi Epizephyrioi, auch keine Schwesterstadt, da letzteres von den westlichen Lokrern, ersteres von Sparta aus gegründet war. Aber wie Ettore Pais schon vor 25 Jahren gezeigt hat, waren die westlichen Lokrer auch an der Gründung von Tarent beteiligt gewesen [4]); und auf der anderen Seite läßt sich eine enge Verbindung zwischen Sparta und den epizephyrischen Lokrern nachweisen. Nach einer Tradition sollte ihre Stadt sogar von Sparta aus zur Zeit des ersten messenischen Krieges kolonisiert worden sein. Aus späterer Zeit wissen wir, daß die Lokrer beim Ausbruch des Krieges gegen Kroton grade von Sparta Hilfe erbeten haben [5]); von den Spartanern wurden sie auf den Beistand der Dioskuren verwiesen, die ihnen denn auch den Sieg über die Übermacht verschafften und fortan große Verehrung fanden, deren Spuren in der Münzprägung oben erwähnt worden sind. Bei solchen Beziehungen zwischen den beiden Städten darf man erwarten, in Tarent auch den Kultus der lokrischen Persephone wiederzufinden [6]). Er war für die Tarentiner gewiß nicht so wichtig wie der Kultus der spartanisch-tarentinischen Dioskuren für die Lokrer, und demgemäß kommt Persephone auf den Münzen von Tarent nicht vor. Wohl aber erscheint unter den tarentinischen Terrakotten sehr häufig der Typus der thronenden Göttin, so ähnlich dem lokrischen Typus [7]), daß wir nicht anstehen, in dieser Frau Persephone zu erkennen, und zwar die von Lokroi, zumal in Tarent keine eigene Göttin eine besondere Rolle im Kultus gespielt hat. Wir dürfen wohl annehmen, daß die Lokrer — sei es ihr Staat oder auch nur die in Tarent wohnenden — bei irgendeiner Gelegenheit ein Bild ihrer Hauptgöttin dorthin gestiftet haben, falls sie nicht sogar einen eigenen Tempel dort hatte; in diesem

[1]) Vgl. R. Foerster, Der Raub und die Rückkehr der Persephone S. 271 f.

[2]) So Weiß bei Pauly-Wissowa 8, 1910; aber die Stelle des Duris bei Athenaeus 12, 542 beweist nur, daß Ἀμαλθείας κέρας von Gelon erbaut worden ist, Hipponion kann später entstanden sein.

[3]) Corpus inscr. Lat. 10, 39.

[4]) Studi storici 1 (1892) p. 15. — Vgl. die Jenaer Dissertation von Otto Roltsch, Die Westlokrer (1914), S. 34 f.

[5]) Justinus 20, 2, 10 f.; vgl. Diodor 8, 32.

[6]) Von einem anderen Ausgangspunkte aus glaubte Evans, Journal of hellenic studies 7 (1886) 1 f. dem Persephone-Kultus in Tarent eine große Bedeutung zuschreiben zu sollen; er suchte die Bilder der Göttin aber unter den stehenden Figuren.

[7]) Winter S. 122, 2—6; 123, 5—7; auch der unter den stehenden Figuren S. 110, 7 abgebildete Oberkörper könnte zu einem solchen Sitzbild gehört haben, vielleicht auch S. 103, 2.

wie in jenem Falle würde die Statue dem lokrischen Kultbild gleich oder ähnlich gewesen sein. Und wenn die Terrakotten auch zum Teil aus Lokroi importiert oder einfach von der Reise nach Tarent mitgebracht sein können, so müssen die meisten doch am Fundort selbst hergestellt sein, namentlich solche, die irgendeine Besonderheit zeigen, wie z. B. die drei Schulterlocken [1]). Diese Haartracht findet sich zwar auch sonst in den verschiedensten Gegenden, aber grade in Lokroi kommt sie bei der thronenden Göttin nicht vor [2]); es bleibt unsicher, ob die tarentinischen Tonarbeiter diese Änderung selbst willkürlich eingeführt haben, oder ob schon die in Tarent befindliche Statue der Persephone diese Abweichung von dem lokrischen Urbild zeigte. Keineswegs darf aber aus dem wiederholten Erscheinen der Schulterlocken bei den tarentinischen Persephone-Terrakotten geschlossen werden, daß sie die Berliner Statue wiedergeben; sie sind vielmehr älter als diese [3]) und zeigen sonst keine Ähnlichkeit mit ihr. Dagegen findet sich bei den stehenden Frauen in Tarent wiederholt eine Tracht, die besonders im Überwurf sehr an die der Berliner Statue erinnert: wie bei ihr bildet er einen welligen Überschlag, der schräg unter der linken Brust verläuft, und die Falten, in denen er von der rechten Schulter herabfällt, sind von derselben Art, wie wir sie über den Knieen der Statue sehen [4]). Auch diese Terrakotten sind älter als die Statue, können also nicht von ihr beeinflußt sein. Wohl aber könnte das Gegenteil angenommen werden, daß der Künstler der Berliner Statue die tarentinische Mode gekannt und berücksichtigt hat, als er den Auftrag erhielt, eine neue Statue der lokrischen Persephone zu schaffen. Er hätte dann die in Tarent beliebte, vielleicht auf ein altes Kultbild der stehenden Göttin (Demeter?) zurückgehende Behandlung des Gewandes (und die Haartracht) auf die thronende Persephone übertragen, während er im übrigen, namentlich in der ganzen Haltung, ein den Auftraggebern heiliges Vorbild nach Möglichkeit festhalten mußte, sei es das uralte Kultbild von Lokroi (bzw. eine alte tarentinische Kopie desselben) oder eine um 500 entstandene Umbildung des Kultbildes, falls es eine solche gegeben hat. Eine ganz freie Schöpfung könnte ein Bild der lokrischen Persephone in Tarent überhaupt nicht gewesen sein; aber grade mit einem Götterbild, das sich an ein altes Vorbild anschließen mußte, würde man die Berliner Statue am besten identifizieren können. Das tut ihrem künstlerischen Wert keinen Abbruch, setzt die Leistung des Künstlers keineswegs herab, läßt sie im Gegenteil noch bedeutender erscheinen. Alles was zart und anmutig an der Statue ist gegenüber der Plumpheit des aus den Terrakotten erkennbaren Urbildes, alle Bewegung und Belebung an Stelle der alten Starrheit verdienen um so mehr Bewunderung, weil der Künstler zugleich die Altertümlichkeit der Erscheinung bewahren mußte und so gut bewahrt

[1]) Winter S. 122, 2. 4. 5; 123, 5; vgl. auch die in der vorigen Anmerkung angeführten Stücke S. 103, 2 und 110, 7.

[2]) Eine Ausnahme macht das oben S. 209 Anm. 1 behandelte Stück, das eben darum vielleicht nicht in Lokroi selbst gearbeitet ist. Das Stück S. 108, 2 ist zu roh, um es hier heranzuziehen.

[3]) Mit Ausnahme des auch sonst abweichenden Stückes mit der hohen Krone (Winter S. 123, 7), von dem weiter unten die Rede ist.

[4]) Winter S. 109, besonders Nr. 1. 4. 5. Ähnliche, aber nicht gleiche Tracht kommt auch bei sizilischen Terrakotten vor, in Lokroi nicht.

hat, die den Beschauern vertraut und heilig war. Wir dürfen auch nicht davor zurückschrecken, diese Statue, in der wir eins der schönsten Werke der reifsten archaischen Kunst erkennen, zugleich als ein archaistisches Werk zu würdigen[1]. Das Archaisieren beginnt eben schon in der archaischen Zeit: jede Nachbildung eines alten Kultbildes, die nicht einfach eine Kopie sein sollte und wollte, war archaistisch. Der tadelnde Nebensinn, oder die Geringschätzung, die in dem Worte liegen kann, fällt dabei natürlich fort; denn in diesen Fällen handelt es sich ja nicht um Ausgeburten geschmackloser Künstelei, deren gemacht altertümlicher Stil nur auf einer Zeitmode oder Künstlerlaune beruht wie im kaiserlichen Rom oder in der Gegenwart; sondern es sind allein religiöse — oder, wenn man lieber will, kirchliche — Rücksichten für die Festhaltung eines altertümlichen Gesamteindrucks maßgebend gewesen. Daß auch die größten Künstler der Blütezeit die Herstellung solcher archaistischen Kultbilder nicht unter ihrer Würde fanden, lehrt am besten die Statue des Apollon Smintheus von Skopas, die die Umbildung eines alten Xoanon war; — freilich muß man sich entschließen, das urkundliche Zeugnis der Münzen von Alexandreia Troas als entscheidend anzuerkennen gegenüber bloßen Gefühlsgründen.....

Wenn die Berliner Statue hier richtig als archaistische Umbildung eines älteren Kultbildes der lokrischen Persephone erkannt ist, so hat das auch Einfluß auf die Datierung. Die altertümlichen Züge in ihrer Erscheinung sprechen dann bei der Zeitbestimmung nicht mit, weil sie eben auf dem Vorbild beruhen und ebensogut noch Jahrhunderte später nachgeahmt sein könnten. Wir haben uns allein an die reifen Züge zu halten, in denen der Künstler sein wirkliches Können zeigte, und es ergibt sich dann die Möglichkeit, die Statue auch ein oder zwei Jahrzehnte später, um 470 oder 460, anzusetzen. Damit kämen wir in eine Zeit, wo Tarent nachweislich eine besonders kunstfreundliche Stadt gewesen ist: das lehren ihre Münzen, wo eben damals der auf dem Delphin reitende Taras, bisher eine steife Puppe, zu einer reizvoll bewegten Gestalt wird und auf der Rückseite als eine ganz neue Schöpfung die anmutige Figur des nackten sitzenden Jünglings erscheint, der mit dem kleinen Panther spielt; nicht viel später begann auch die unendliche Mannigfaltigkeit der Reitertypen; man möchte glauben, daß die Stempelschneider solche Bilder nicht ohne Anschauung großer Kunstwerke geschaffen haben. Um dieselbe Zeit hat der Erzgießer Pythagoras von Rhegion für Tarent seine berühmte Statue der Europa auf dem Stier gearbeitet[2]; da erwartet man fast, daß dort auch ein Marmorbildner so hohen Ranges tätig war wie der Künstler der Berliner Statue.

Es bleibt noch zu fragen, ob sich in Tarent auch Nachbildungen dieser Statue nachweisen lassen. Daß sie auf Münzen nicht vorkommt, wurde schon erwähnt; die lokrische Persephone war in Tarent immerhin eine fremde Gottheit, die nicht in den Bilderkreis der städtischen Prägung gehörte. Die tarentinischen Terrakottafiguren sitzender Göttinnen, die Winter abgebildet hat, sind meist aus älterer Zeit als die Statue. Jünger ist eine von verfeinertem Stil (123,7) mit hohem Kopf-

[1]) Besser würde man für derartige Werke den früher üblichen Ausdruck »hieratisch« anwenden; man könnte sie dadurch von den Erzeugnissen des nur auf Künstelei oder Mode beruhenden Archaisierens trennen.

[2]) Overbeck, Schriftquellen Nr. 502—504.

schmuck [1]), die trotz des schmalen Gesichts von der Statue beeinflußt sein könnte; aber es ist nur der Oberkörper erhalten. Größere Beachtung verdient ein Stück von unsicherer Herkunft »aus Unteritalien oder Sizilien« (Winter 132,8), das ja aus Tarent sein könnte (Abb. 6). Es wird der Gewandung wegen hier abgebildet, die zwar sonst nicht gerade mit der der Statue übereinstimmt, aber in einer interessanten Einzelheit an sie erinnert: auf ihrem linken Arm erscheint das Gewand mit drei Knöpfen, von denen feine Falten ausgehen; da das ganz ähnlich bei einer stehenden Frau tarentinischer Herkunft von viel älterem Stil (Winter 104,9) wiederkehrt, so verdient es in diesem Zusammenhang hervorgehoben zu werden. Die Knöpfe ha-



Abb. 6. Terrakotta aus Tarent (?).





Abb. 7. Terrakotta aus Tarent.

ben die Form von Rosetten und kehren ebenso am Ohr der Frau wieder; vielleicht haben wir uns den nicht mehr vorhandenen Ohrschmuck der Statue ebenso zu denken; ebensolche Scheiben finden sich öfters als Verzierung an den Schultern und an den Thronen tarentinischer Frauenbilder [2]). — Wichtiger ist aber die noch unbekannte Terrakotte des Gothaer Museums, die zum Schluß hier von vorn und von der Seite abgebildet werden soll (Abb. 7) [3]). Das in der Neustadt von Tarent gefundene Stück stammt erst aus dem IV. oder III. Jahrhundert v. Chr. Aber diese Statuette erinnert doch in der Gesamterscheinung sehr an die

[1]) Winter verweist mit Recht darauf, daß die Krone dieser Göttin an die der Persephone auf der Münchener Unterweltsvase erinnert.

[2]) Besonders Winter S. 123.

[3]) Unabhängig von mir hatte auch der Direktor des Museums, Karl Purgold, die Verwandtschaft dieser im Jahre 1886 erworbenen Statuette mit der Berliner Statue bemerkt.

Statue, wenn auch die Kleidung die ihrer späten Entstehungszeit ist, und ist geeignet, uns über die Attribute aufzuklären. Sie hat in der Rechten eine Schale, und die Öffnung in der Linken zeigt, daß sie einen Stab darin hielt. Die Übereinstimmung der tarentinischen Terrakotte mit dem Münzbild von Lokroi ist schwerlich ein Zufall; sie bestätigt vielmehr die Annahme, daß es in Tarent ein verwandtes Bild der lokrischen Persephone gegeben hat. Dieses Bild oder, wenn es mehrere gab, ein solches Bild könnte in der thronenden Göttin des Berliner Museums auf uns gekommen sein: sie wäre dann also ein hieratisches Kunstwerk aus Tarent, um 470 oder 460 als Nachbildung des uralten Kultbildes von Lokroi geschaffen. Es muß nun abgewartet werden, ob die Zukunft uns zuverlässige Angaben über den Fundort bringt; wenn es dann nicht Tarent sein sollte, so ist hoffentlich doch auch nicht alles, was hier ausgesprochen worden ist, unnötig oder wertlos gewesen.

Gotha. Behrendt Pick.

---

# DIE SÜD-METOPEN DES PARTHENON.

Seit Phidias, dank der Anregung, die ich im Anschauen großer Kunst durch meinen Vater empfing, in ganzer Gestalt, alle Größen aller bildenden Kunst überragend vor mir steht, war es mir klar, daß auch die kleinste Schöpfung dieses Geistes nur aus der immer im Auge zu behaltenden Gesamtleistung richtig beurteilt werden kann, daß auch die geringste Einzelheit an einem seiner Werke nur aus der geschlossenen Einheit eben dieses Werkes erfaßt werden muß. Unmöglich kann irgendwo an irgendeiner Stelle ein geringerer Geist wesentlich Anteil genommen haben; in allem, was sichere Überlieferung auf ihn und seinen Kreis zurückführt, suchte ich immer nur ihn, einzig und allein ihn, den Ausfluß seiner Eigenart. Ein mehr als zwölfjähriges Suchen, so scharf und vorsichtig ich auch stets zu beobachten bemüht war, bestätigte mir bisher immer meine einmal gewonnene Anschauung des ganzen, nur mit wenigen Großen vergleichlichen Mannes.

So versuchte ich nun auch trotz mehrmaligen Mißlingens immer wieder dieses Ganze ungeteilt meinen Hörern zunächst mündlich darzustellen. Auch bei der Behandlung des gesamten Themas in einem mehrstündigen Winter-Semester-Kolleg ließ sich schließlich der mächtige Stoff nicht in voll befriedigender Weise bewältigen. Daher beschloß ich einmal wenigstens einen Teil des Ganzen gründlich durchzunehmen. Mehrere Umstände legten mir als Thema für einen solchen neuerlichen Versuch die Süd-Metopen des Parthenon nahe: unsere verschiedenen Quellen ermöglichen uns ja bei diesem Glied der Parthenon-Dichtung der Akropolis des Phidias noch eine vollkommen lückenlose Anschauung seines organischen Aufbaues. Wiewohl ich nicht erwartete, daß mir persönlich für meine längst unverrückbar feststehende Ansicht der formalen und inhaltlichen Einheit auch dieses Teilgedankens neue Stützpunkte aus einer neuerlichen Betrachtung gewonnen werden

könnten, so trieb mich doch die unbewußte Hoffnung an, in neuerlicher Behandlung vielleicht doch endlich manches klarer zu erfassen und faßlicher auch anderen darzustellen.

Zunächst wurde das gesamte Quellenmaterial, das uns bis heute für die Behandlung dieser Metopenreihe bekannt ist, eingehend in allen Einzelheiten besprochen und kritisch abgewogen; ausgegangen wurde von den besterhaltenen Originalen, als der archäologisch wichtigsten Grundlage und dann erst übergegangen zu den Zeichnungen. Ein hierbei fortwährend durchgeführter Vergleich der erhaltenen Platten mit den entsprechenden Blättern von »Carrey« ergab nur neuerdings dessen Zuverlässigkeit und bekräftigte nur neuerdings das auch hinsichtlich kleinerer Einzelheiten zu ihm gehegte Vertrauen als durchaus wohlbegründet.

Allmählich stellte sich im Verlaufe des Kollegs das Bedürfnis heraus, in einer Tabelle alle merkwürdigsten Einzelheiten des tatsächlichen Bestandes unserer Quellen und der sicher daraus zu entnehmenden Schlüsse für die planmäßige Gesamtkomposition der Süd-Metopenreihe graphisch darzustellen; nur durch die schnell improvisierte Herstellung eines solchen Lehrbehelfes durfte ich hoffen, vielleicht wenigstens das Allerwichtigste dem Gedächtnisse leichter faßlich besprechen zu können. Dazu gesellte sich ein längst schon dringend gehegter Wunsch: man sieht diese Metopen ja meist nur einzeln, höchstens in Reihen zu je vier Metopen nebeneinander vor sich; ich wollte endlich einmal die ganze Folge aller zweiunddreißig Reliefe nicht nur überdenken, ich wollte sie auch endlich einmal in ihrer Gesamtheit, in ununterbrochener Frontlinie entwickelt mehr sinnlich greifbar vor Augen haben. So entwarf ich mir für diesen besonderen Zweck ein Netz von zehnmal zweiunddreißig Quadraten zu je 6 cm Seitenlänge, in welchen dann alle verschiedenen Eintragungen noch groß genug angebracht werden konnten, um beim Vortrag auf der Wandtafel noch deutlich wahrgenommen zu werden. Als ich diese Tabelle am Schluß des Kollegs in der letzten Vorlesung zum erstenmal so recht vor mir hatte und in allen Einzelheiten besprach, gewann ich allmählich die Überzeugung, daß diese für Anfänger und Fernerstehende bestimmte Stütze der Auffassungsgabe und des Gedächtnisses auch weiter Fortgeschrittenen vieles zum erstenmal oder doch wenigstens zum erstenmal mit so einleuchtender Klarheit vor Augen stellen würde; daher reifte bald in mir der Entschluß, die Tabelle, so primitiv wie ich sie für meine Lehrzwecke rasch entworfen und ausgeführt hatte, auch den Fachgenossen vorzulegen (Abb. 1).

In den oberen sechs Reihen suchte ich den tatsächlichen Befund unserer Quellen graphisch darzustellen, soweit er irgend von Wichtigkeit ist. Die erste Reihe soll dem Gedächtnisse die Vorstellung der gesamten Südfassade des Bauwerkes dauernd vorhalten und einprägen, damit der feste architektonische Rahmen des Teilgebildes nicht immer wieder allzuleicht außer acht gelassen werde; sie zeigt alle siebzehn Säulen der südlichen Langseite des Parthenon, und zwar die sechs im Westen und die fünf im Osten noch mit ihrem Gebälk erhaltenen schwarz, die mittleren sechs, welche mit den Metopen XI—XXV der Explosion von 1687 zum Opfer fielen, schraffiert. In der zweiten Reihe ist angegeben, welche von

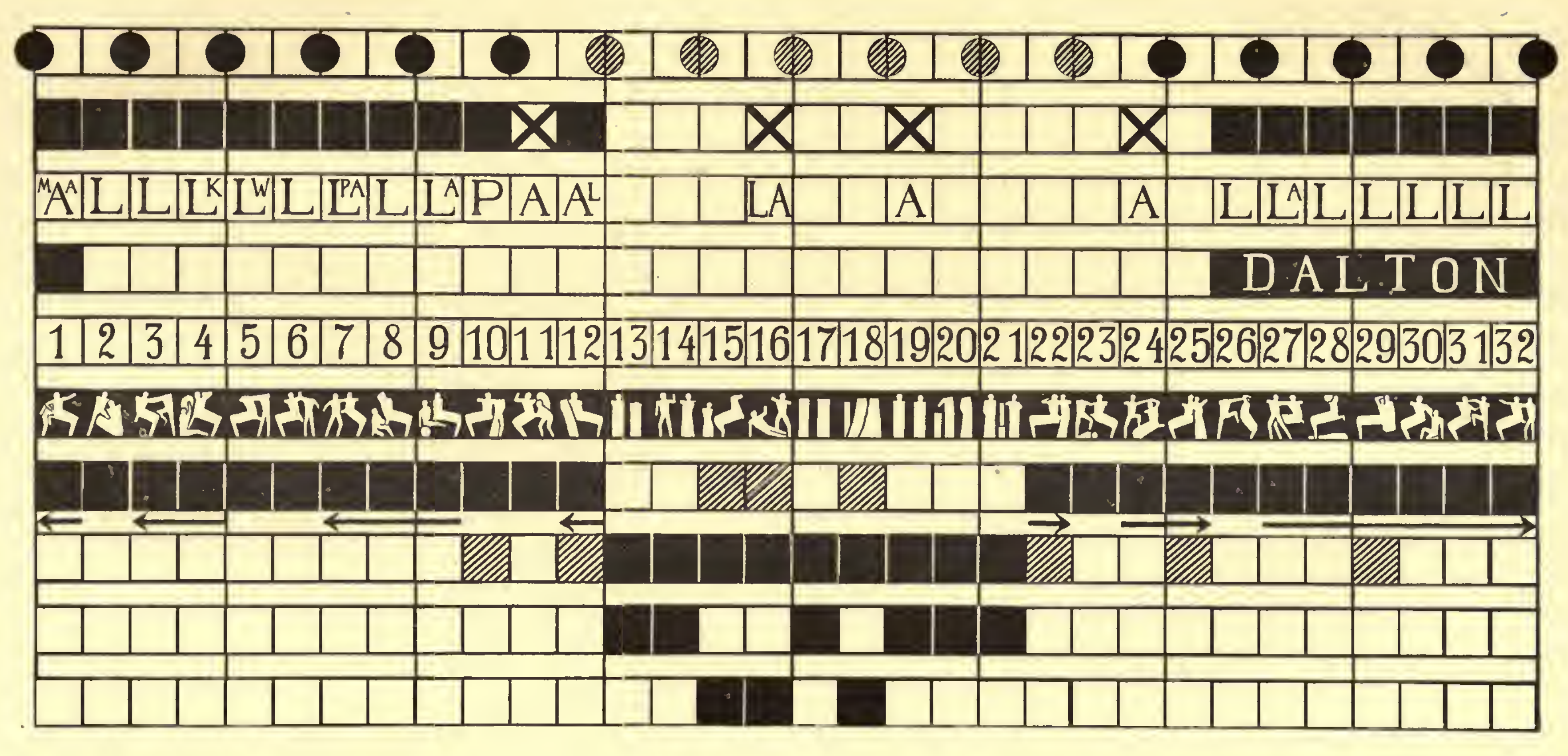



Abb. 1. Tabelle zu den Süd-Metopen des Parthenon.

den Metopen uns nahezu vollkommen (ganz dunkel) oder wenigstens in größeren, sicher zuzuweisenden Fragmenten (diagonales Kreuz) erhalten sind. Die Buchstaben der dritten 32 Felder sollen die Orte angeben, wo diese Originale oder kleinere Fragmente dieser Originale sich jetzt befinden: A Athen, K Kopenhagen usw. London, München, Paris und Würzburg; bei Metope XVI sollen die beiden gleich großen Buchstaben anzeigen, daß zwei nahezu gleich große Fragmente der beiden Figuren in Athen bzw. in London aufbewahrt werden. Die in der vierten Reihe hervorgehobenen Quadrate bezeichnen die in ihrer ursprünglichen Anordnung am Bau noch durch andere Zeugnisse als durch »Carrey« nachweisbaren Platten I (in situ) und XXVI—XXXII (durch Dalton); ich habe hier davon abgesehen die Platte X besonders hervorzuheben, da wir ja auch von der sechsten aus dem Guide to the sculptures of the Parthenon Seite 47 erfahren, daß sie schon für Choiseul-Gouffier herabgenommen wurde, und daher die rein äußerlichen Gründe, welche für die Anordnuug der zehnten Platte an der für sie auch von »Carrey« bezeugten Stelle sprechen, nicht unbedingt zwingend sind. In der Mitte der Tabelle habe ich weiterhin die Zahlen 1—32 angebracht, um eine leichte Orientierung über die 320 Felder aller zehn Reihen zu ermöglichen.

In dem folgenden Streifen habe ich dann mit aller für die Deutlichkeit auf der Wandtafel notwendigen Beschränkung und Einschränkung auf die für die Gesamtkomposition allein wesentlichen Hauptlinien alle 32 Reliefe schematisch festzuhalten gesucht. Die Beobachtungen, die sich aus diesem ersten Überblick über die ganze Süd-Metopenreihe des Parthenon für deren planmäßige, sowohl der Form als auch dem Inhalt nach bewußte einheitliche Anordnung ergeben, sind in den untersten vier Reihen graphisch möglichst übersichtlich dargestellt.

Augenblicklich zeigen nunmehr die in einer Flucht übersehbaren Schemata aller 32 Süd-Metopen, daß rein formal-kompositionell eine klare Disposition, eine bewußt klare Trennung zwischen Metopenfeldern mit mehr schief-diagonal und solchen mit mehr senkrecht-vertikal verlaufenden Hauptlinien planmäßig durchgeführt wurde: deutlich sieht man sofort die schieflinigen Kampfgruppen auf die beiden Außenflügel der gesamten Süd-Metopenreihe verwiesen, deutlich nimmt man sofort beim ersten wirklichen Überblick und dann bei jedesmaligem neuerlichen Betrachten die als »omnis pulchritudinis forma« von jedem bedeutenden Kunstwerk zu fordernde »unitas« wahr, man erkennt immer wieder diese schon rein formal unlösbare Dreieinigkeit, dieses, wenn man so sagen will, wie ein Triptychon in sich zusammengeschlossene Ganze.

Wodurch erscheint nun dieser Eindruck der unlösbaren Zusammengehörigkeit des Ganzen besonders begründet? Doch natürlich nur dadurch, daß die Verteilung und klare Gruppierung der Hauptmassen der Komposition nicht mit laienhaft plumper Genauigkeit in mathematisch-anorganischer, starrer Symmetrie vorgenommen wurde! Da wäre gleich das Ganze kalt, leblos auseinandergefallen. Die Einteilung erwuchs hier vielmehr mit jener ganz unnachahmlichen, der lebendigen Natur in ihrem Schaffen glücklich abgelauschten, kaum merklichen Asymmetrie: nicht 12 + 8 + 12, nicht 11 + 10 + 11, auch nicht 10 + 12 + 10 oder gar, um hier

doch auch das Undenkbarste zu bedenken, 12 + 10 + 10 oder ähnlich; sondern: 12 + 9 + 11! Man könnte mit der glücklichsten Begabung im glücklichsten Schöpferaugenblick keine naiv-genial vollkommenere Lösung einer künstlerisch so hohen Aufgabe finden.

Der kurze Einschub einer freilich mehr negativen, sonst ganz unfruchtbaren Erwägung wird dies vielleicht faßlicher darlegen: gerade diese organisch unlösbare »unitas« wurde ja von der Forschung als Hindernis empfunden, solange man in Gefolgschaft Brönsteds die »Eintönigkeit« von 32 Kentauromachiedarstellungen durch inhaltliche »variété« unterbrechen lassen wollte; man fühlte nur zu deutlich, daß erst durch die inhaltliche Einbeziehung der Metope XXI zu den »östlichen Kentauromachieplatten« jenes kalt mathematische, unkünstlerische Schema 12 + 8 + 12 erreicht wäre, das dann leichter auseinanderfiele, leichter »zerpflückt« werden könne und dürfe. Aus dem Hinweis auf dieses verfehlte Bemühen heraus empfinden aber vielleicht doch manche deutlicher, wie fest das Gefüge des Ganzen durch die am Parthenon von Phidias getroffene Einteilung in drei nur ganz knapp der leblos steifen Symmetrie ausweichende Glieder erschaffen wurde. In der 7. uud 8. Reihe der Tabelle haben wir diese erste fundamentale Dreiteilung sinnfällig vor Augen.

Reihe 9 zeigt die formal-kompositionelle Durchbildung der Mitte des Ganzen allein. Wurde dieses Ganze auch wirklich als Ganzes von seinem Schöpfer empfunden, so muß auch seine Mitte wieder nach demselben Gesetz geschaffen sein; dann darf auch hier bei diesen neun Mittelmetopen keine unorganische Einteilung statthaben, welche zu 2 + 5 + 2, 3 + 3 + 3, 4 + 1 + 4 oder in sonst irgendeiner gänzlich unkünstlerischen Weise seine Zahl gruppieren möchte. Und so sehen wir denn auch, von außen nach innen fortschreitend, zunächst den schieflinigen Kampfgruppen vertikallinige Kompositionen angeordnet, und zwar links zwei, auf der anderen Seite drei. Das Schema für die Verteilung war also auch hier wieder das nach demselben Gefühl und mit demselben Glück bestgewählte 2 + 4 + 3! Eine weitere Steigerung in der künstlerischen Vollkommenheit wäre auch hier wieder ganz unmöglich.

Doch weiter zur Mitte, zum Gipfel des Ganzen: die Felder XV—XVIII, dieses Zentrum von schließlich nur noch vier Platten hätte auch symmetrisch in 1 + 2 + 1 aufgeteilt und dadurch anorganisch aufgelöst werden können. Aber das geschah nicht! Das konnte nicht geschehen! Auch hier, in Reihe 10 ist es graphisch deutlich veranschaulicht, sehen wir zunächst wieder von außen nach innen vorschreitend einerseits zwei, andererseits eine schieflinige Komposition angeordnet, so daß endlich knapp neben der Mittelaxe die vertikallinige Metope XVII als letzte unteilbare Größe ihren Platz erhält.

Bei der geraden Zahl von hier 32 Metopen kann ja nie eine Metope allein die Mitte der ganzen Komposition betonen; das hätten immer nur zwei Platten vermocht, worauf noch zurückgekommen werden wird.

Eine kleinlich symmetrische Anordnung — wenn schon diesmal, wie gesagt, in mehr schulübungsmäßiger Konsequenz auch das künstlerisch undenkbarste doch

hier wegen seiner rein negativen Beweiskraft bedacht werden soll — hätte nur erzielt werden können, wenn man die siebzehnte Triglyphe als tektonisch-ornamentales Mittelstück auch die figurale Metopenkomposition formal hätte beeinflussen lassen. Man denke jedoch nur an die Probleme, welche bei der Komposition der beiden Parthenon-Giebel und des Ostfrieses der Cella zu lösen waren, und wie sie dort von demselben Meister gelöst wurden!

Wir sehen also jetzt zunächst bei der gesamten Süd-Metopenreihe in allen ihren Abstufungen von der äußersten Schale bis in den innersten Kern hinein herrlich klar ein einziges Gesetz gestaltend wirksam, das Gesetz der etwas von der mathematisch-genauen Symmetrie abweichenden Asymmetrie, das wir in jedem griechischen Original bei der Durchbildung jedes lebensvoll wirkenden Gesichtes in den kaum merklichen Abweichungen in der Richtung der Scheitel-, der Nasenrückenlinie usf. herausfühlen. Unglaublich langsam rücken wir in vorsichtigem Suchen vorwärts! Erst zwei Monate, nachdem ich meine Tabelle rein empirisch ohne jeden Vorbedacht fertiggestellt hatte, kam es mir endlich einmal in den Sinn nachzusehen, wie denn eigentlich die Wellenlinie, die Kurve dieser Asymmetrie, in den drei Teilen Reihe 7+8, Reihe 9 und Reihe 10 verlaufe; ob sich da wohl auch ein lebendig-organisches, vielleicht ja bloß naiv-geniales Walten wahrnehmen lasse? Wenn dies der Fall wäre, dann müßte wohl einem Abweichen von der starren Mittelaxe nach der einen Seite im ersten Glied (I—XXXII) ein Exzentrieren nach der anderen Seite bei der nächsten Mittelgruppe (XIII—XXI) usf. entsprechen. Ein Blick auf meine Tabelle ergab nun tatsächlich für das erste Glied (Reihe 7 und 8) links 12, rechts nur 11 Außenmetopen, für das zweite Glied (Reihe 9) dagegen links nur 2, rechts 3 Außenmetopen, für das dritte (Reihe 10) jedoch wieder links 2, rechts nur eine Außenmetope; in wunderbarer Folgerichtigkeit verlief die Mäanderlinie! Niemandem brauche ich wohl erst zu sagen, mit welcher Freude mich diese so lange nach der ganz naiven Zusammenstellung der Übersicht auf meiner Tabelle gemachte Beobachtung erfüllte; nun sah ich erst so recht in der ganzen langen Reihe eine Einheit vor mir, förmlich wie ein menschliches Antlitz: das griechische Gesicht!

Erwies sich so die gesamte dreiteilige Komposition durch ihre bis in die innersten Teile gleichmäßig fortgesetzte Ausgestaltung der gemeinsamen Mitte allein schon als unlösbares Ganzes, so wird dieses Gefühl rein formal noch bestärkt durch die innere Anordnung der 12, bzw. 11 Außenmetopen. Wären diese als geschlossene Gruppen für sich gedacht gewesen, die mit der Mittelgruppe inhaltlich nichts zu tun haben, so wären sie gewiß auch dementsprechend disponiert worden, d. h. sie wären wieder als gesonderte Massen künstlerisch selbständig behandelt worden nach irgendeinem, keinerlei formalen Zusammenhang mit der Mitte andeutenden Schema. Gerade das Gegenteil ist aber in Wirklichkeit der Fall: beide Teile sind augenfällig als die, ohne eine fest zu ihnen gehörige Mitte gar nicht denkbaren Außenglieder einer eben in jeder Hinsicht lückenlos geschlossenen Gesamtkomposition durchgebildet! Links sind von 12 Metopen 7 nach außen, von der Mitte weg nach Westen hin orientiert, d. h. der Kentaur, dessen

sinnfälliger Pferdeleib doch dem ganzen Relief mit seinen markanten Linien die eigentliche Richtung gibt, bewegt sich nach linkshin; umgekehrt sind rechts von nur 11 Metopen 9 nach außen, ihre Kentauren nach Osten hin bewegt dargestellt. Auf beiden Seiten verläuft also die Bewegung der hauptsächlich ins Auge fallenden Linien in demselben zentrifugalen Sinn von der Mitte nach den Ecken hin, was durch die auf der Tabelle unter der 7. Reihe angebrachten Pfeile noch besonders hervorgehoben werden sollte.

Diese formalen Beobachtungen werden noch weiter bekräftigt durch die Stellung der Kentauren in den die Außengruppen flankierenden Platten I und XXXII, bzw. XII und XXII. In XII und XXII, in den unmittelbar an die vertikallinigen Platten des Zentrums anschließenden Metopen sind die Kentaurenleiber beidemal geradezu streng symmetrisch von der Mitte weg ausgerichtet, und dieser cäsurartige Eindruck wird noch besonders dadurch verschärft, daß auf beiden Seiten zunächst nur je eine Metope diese Richtung zeigt, während links zwei, rechts eine Metope mit dem Kentauren in wieder entgegengesetzter Richtung sich anschließen; durch diese Isolierung erscheinen XII und XXII formal als die Mitte flankierende Platten noch besonders deutlich charakterisiert und wirken förmlich als feste Scharniergelenke zwischen dem Mittelglied und den Flügeln des Ganzen. Auch die Orientierung der Eckplatten I und XXXII kann nicht nur unbewußt so gewählt worden sein, daß beide Male der mehr vertikallinig wirkende Lapithenkörper außen, neben den architektonischen Vertikallinien der Ecktriglyphen seinen Platz zugewiesen erhielt; das muß, wenn man sich nur an die Verteilung der Festordner im Cellafries erinnert, auch hier nicht ohne reifliche Erwägung so eingeteilt worden sein. Auf das auffallende Überwiegen der nach rechts orientierten Kentauren in der östlichen Gruppe komme ich noch zurück.

Erscheinen schon durch alle diese Merkmale die drei Teile der Süd-Metopenreihe rein formal ausreichend als untrennbares Ganzes gekennzeichnet, so werden sie durch eine weitere Einzelheit noch enger aneinandergeschlossen: die neun Mittelmetopen sind nicht durchaus vertikallinig komponiert, wie wir schon gesehen haben; sondern, von West nach Ost folgen auf zwei nahezu ganz vertikallinige Felder zwei im formalen Eindruck fast den Kentauromachie-Metopen gleiche Platten, dann wieder eine vertikallinige, dann Metope XVIII mit ziemlich heftigen, nahezu schieflinig wirkenden Motiven, und endlich eine größere Gruppe von drei Reliefen, welche die Vertikale noch besonders durch tektonische Gegenstände stark betont zeigen. So verschwindet also gegen die Mitte hin zunächst das schieflinige Kompositionsprinzip der einzelnen Platten mit den Kampfgruppen, um aber in der Mitte selbst, noch einmal unterbrochen, neuerdings wieder aufzutauchen, wie bei den durcheinander gewundenen Bändern oder Fäden eines Flechtwerkes oder eines Gewebes. Dadurch sind nun aber, freilich zunächst wieder nur rein formal äußerlich, diese drei Teile so kunstreich ineinander verflochten und verwoben, so fest, förmlich wie eine streng kontrapunktisch aufgebaute Fuge, aneinandergefügt, daß es wohl kaum mehr versucht werden kann, auch nur eine Platte von ihrem überlieferten Platze zu rücken.

Daraus ergibt sich aber mit zwingender Notwendigkeit auch die inhaltliche Einheit und Zusammengehörigkeit der ganzen Süd-Metopenreihe: sie müssen — der fundamentale Irrtum Brönsteds, und alles, was bis in die jüngste Zeit darauf aufgebaut wurde, erweist sich nun wohl allseits als völlig grundlos und weiter unhaltbar — ihr Thema sinnreich und erschöpfend behandelt haben, sie müssen in der Sprache des Bildhauers an einer Stelle deutlich erzählen, daß der Kampf mit den Kentauren während der Hochzeit des Peirithoos und der Hippodameia zum Ausbruch kam! Ein Blick auf die gesamte Metopenreihe bringt denn auch hier aus dem inhaltlichen Zusammenhange sofort augenfällig ein neues festes Glied in die Kette aller aus der Tabelle so klar ersichtlichen Beweismomente: auch inhaltlich sind Mitte und Außenflügel des ausgedehnten Triptychons unzerreißbar ineinander verflochten und verwoben durch die merkwürdige Verteilung der mit Lapithinnen zusammengruppierten Kentauren. Man hat ja immer schon gewußt, daß auf den Metopen X, XII, XXII, XXV und XXIX Kentauren mit Lapithenfrauen und Lapithenmädchen dargestellt sind; man hat ja auch die Stellung dieser fünf Metopen zur Mitte schon immer im Geiste sich vorgestellt; aber, und darauf kommt es ja bei wirklich archäologischer Betrachtungsmethode einem bedeutenden, kunstreichen Werke der Bildhauerei gegenüber allein an, es hat sich wohl noch niemand das auch sinnfällig mittelst einer Tabelle vor Augen gestellt. Da sieht man nun deutlich in der Mitte die eigentliche Hochzeitsgruppe mit überwiegend weiblichen Figuren vor sich und, von ihr förmlich ausstrahlend, nach Westen hin zunächst eine Frauenmetope, man gestatte der Kürze halber diesen Ausdruck, dann eine Pause, dann nur noch eine zweite Frauenmetope; nach Osten hin zunächst der Mitte wieder nur eine Frauenmetope, dann erst nach zwei Pausen eine zweite, und endlich nach drei weiteren Pausen noch eine dritte und letzte. Es fällt wohl jedem auf, daß sich also sofort auch inhaltlich eine sorgfältig abgewogene Disposition erkennen läßt.

Alle für das oben erörterte formale bzw. inhaltliche Ineinandergreifen der drei Hauptgruppen bezeichnenden Metopen erscheinen in der 7. bzw. 8. Reihe der Tabelle schraffiert. Darauf, daß merkwürdigerweise nicht nur formal die verhältnismäßig größere Anzahl nach außen hin sprengender Kentauren, sondern auch inhaltlich die größere Anzahl von Frauenmetopen in den elf Platten des Ostflügels angeordnet erscheint, wird noch zurückgekommen werden.

Durch alle diese zahlreichen Momente ist wohl der Beweis erbracht, daß in allen 32 Süd-Metopen eben nur ein Thema, die Kentauromachie, aber großzügig, eines Phidias würdig, dargestellt war. So fand ich auch niemals besondere Schwierigkeiten, mir die Metopen XIII—XXI mit den bei dieser Hochzeit anwesend zu denkenden Gestalten zu erklären, ohne freilich den einzelnen Figuren Namen aus der reichen Überlieferung geben zu wollen, wie man ja auch für keine der Kentaurenplatten nach einem bestimmten Namen zu suchen das Bedürfnis fühlt; die Braut, der Bräutigam, die Eltern, jüngere Angehörige in Verwendung für Dienstleistungen bei der heiligen Handlung, ein Götterbild, das Brautbett — alles das und dergleichen mehr müssen wir nach Analogie anderer antiker Hochzeitsdar-

stellungen auch hier erwarten. Im einzelnen wird man über diese allgemeinen, zum künstlerischen Verständnis und zur vollen Würdigung des typisch Wesentlichen ganz ausreichenden Züge gerne hinausgehen, wenn es nur ohne Zwang, ja vielleicht manchmal sogar mit besonderer Leichtigkeit sich zu fügen scheint.

Für die Metopen XV und XVI ist nun wohl im Gedanken an den Westgiebel des Zeustempels in Olympia und an den Fries des Apollotempels von Phigalia nichts anderes mehr möglich, als die schon öfters vorgeschlagene Erklärung endgültig anzunehmen, daß hier das rettende Eingreifen Apollos dargestellt ist: in Metope XV ist das von Artemis gelenkte Gespann wiedergegeben, in Metope XVI Apollo selbst, einem schwer verwundeten Lapithen in äußerster Not mit seiner göttlichen Hilfe beispringend; bei dem Lapithen dieser Metope läge es wohl am nächsten, an den Bräutigam Peirithoos zu denken. Besonders leicht fügen sich auch die formal so eng aneinandergeschlossenen Metopen XIX, XX und XXI der aus der Hochzeitsvorstellung zu gewinnenden Erklärung: das altertümliche Xoanon mit zwei genugsam erregt bei ihm Hilfe suchenden Frauen hat man ja längst als zur Hochzeit gehörig angesprochen, auch wieder gestützt durch die Parallele vom Phigaliafries. Auf der Nachbarmetope XX ist nun in Abkürzung, wie es auf den Metopen nicht anders durchführbar war, neben den zwei Gestalten das Brautbett angedeutet: der tektonische Rest links in der Metopenzeichnung »Carreys« kann seiner Größe und Form nach garnicht anders verstanden werden; es ist das Ende einer Kline mit runden gedrechselten Füßen, wie man sie in dieser Höhe und Durchbildung von unzähligen Nachbildungen auf Vasenbildern, Gemmen, Reliefen und anderen antiken Denkmälern her ausreichend kennt; weder an einen Tisch, noch an eine Truhe, noch an irgendein anderes Gerät kann hier gedacht werden; es ist eine Kline, das Brautbett, das in so vielen antiken Hochzeitsdarstellungen in ganzer Größe breit geschildert wiederkehrt, das hier in der Metope, wie gesagt, nur verkürzt angedeutet werden konnte. Die Frau neben dem Bett ist wohl noch mit seiner besonderen Zurichtung nach irgendeinem alten Brauch beschäftigt; die Gestalt rechts gehört noch zur engeren Xoanongruppe auf Metope XXI. In der Metope XIX erkennt man nun wohl dem Brautbett zunächst stehend die Braut Hippodameia; zu ihr paßten ja doch vorzüglich die »niedergeschlagenen« Augen, die man in »Carreys« Zeichnung noch wahrnimmt. Ihr folgt dann die Brautmutter in der uns vom Olympia-Ostgiebel her vertrauten Stellung, die bei allem Ansichhalten durch das Aufstützen des linken Ellbogens auf den quer über den Leib gelegten rechten Arm noch deutlich genug alle innere Erregung zum Ausdruck bringt. Ähnlich knapp nebeneinander, wie hier in diesen drei Metopen, sieht man das Götterbild bei einer Hochzeit und das Brautbett auf der Platte des Telephosfrieses mit der Vermählung der Auge.

So bleiben nun von den neun mittleren Metopen nur noch vier zu erklären übrig. Zwei sind sofort verständlich, weil wenigstens je eine der auf ihnen dargestellten Personen sicher mit bei der Kulthandlung beschäftigt war: auf Metope XVII der Kitharoede, auf Metope XIV das Mädchen mit der Pyxis. Ob außer dem Kitharoeden, wie fast immer seit dem Sarkophag von Hagia Triada, ein

Flötenspieler die volle Musik, Saiteninstrumente und Bläserharmonie, versinnbildlichte, wird sich wohl niemals entscheiden lassen. Der Jüngling neben dem Mädchen in Metope XIV ist als Begleiter seiner Nebenfigur doch wohl ohne weiteres verständlich; beide sind, und wir vertrauen da »Carrey« vollkommen, sowie wir seinen jugendlichen, hellenistische Kunst vorwegnehmenden Kentauren auf Metope XXVII als sicher hinnehmen, beide sind ihrem ganzen Wuchs nach jugendlich, als Jüngling und Jungfrau, beide fast noch als Kinder dargestellt; ist es wirklich noch nötig, da ausdrücklich an das Mädchen von Porto d'Anzio und seine Beschäftigung beim Opferdienst zu erinnern? Dieser Jugendblüte der Festteilnehmer steht, wie es scheint förmlich kontrastierend, in Metope XIII wieder das Alter, und zwar das hohe Alter gegenüber; denn nach »Carreys« zuverlässiger Überlieferung erkennt man in der Gestalt rechts wohl einen Mann, dessen geringere Größe bei einem sonst voll entwickelten Bau seines Körpers doch nur durch die gebückte Haltung eines greisen Mannes erklärt werden kann. Naheliegende Namen nennen zu wollen, wäre auch hier wieder leicht; doch unterlasse ich es diesem erhabenen Kunstwerke gegenüber gerne nach Art der alten Vasenmaler vorzugehen. So suche ich auch nicht nach einer namentlichen Bezeichnung der Gestalt neben dem alten Mann; sie ist eine der weiblichen Teilnehmerinnen des Festes, die vielleicht einmal durch die Polychromie der Bildwerke als alte Frau deutlich charakterisiert gewesen sein mag; doch braucht Phidias nicht so naiv vorgegangen zu sein, und neben zwei ganz jungen Wesen auch wieder zwei völlig greise Gestalten angeordnet zu haben. Ebensowenig bedürfen wir noch einer namentlichen Bezeichnung für die Figuren der letzten Metope XVIII: es sind eben drei weibliche Festteilnehmer, ein kleines Mädchen und zwei lebhaft erregt ausschreitende erwachsene Gestalten. Sie waren mit ihren so bewegten Linien, wie wir erkannten, für die formal kunstreiche Durchbildung der Gesamtkomposition gerade an dieser Stelle und in solcher Stellung notwendig, was für die kunstarchäologische Betrachtung allein von Wert und zu beachten ist.

So fügt sich alles ohne Widerstand der Erklärung aus einem einheitlichen Inhalt; nichts steht dieser Auslegung unüberwindlich entgegen. Im Gegenteil! Ein Moment spricht noch in überwältigender Weise sogar für die nun ohnedies nicht erst noch zu erweisende Richtigkeit der einheitlichen Deutung: ich habe oben schon darauf hingewiesen, daß von 32 Metopen natürlich nicht eine allein die Mittelaxe einnehmen könne; wir sahen ja auch, daß, wie es rein formal künstlerisch einzig und allein richtig war, diese starre Symmetrie mit knapper Abweichung durchaus glücklich vermieden wurde. Aber inhaltlich konnte die Mitte wohl durch zwei inhaltlich verwandte Metopen umfaßt erscheinen, ohne daß dadurch das formal-natürliche, organische Gestaltungsgesetz irgend berührt würde; und inhaltlich bilden die Metopen XVI und XVII ein eng verwandtes Paar, da einmal Apollo, das anderemal ein Kitharoede als Beschützer und als Vertreter der Musik in ihnen dargestellt sind. So erscheint die besonders dem Apollo zugeeignete Kunst hier doppelt gefeiert als alle rohen Instinkte und alle Gewalttätigkeit besänftigende und bezwingende Macht.

Aus dieser Erkenntnis heraus fühle ich nun erst so recht die überwältigend große, tief ruhige und allmächtig Ruhe gebietende Gebärde des Apollo im Westgiebel des Zeustempels von Olympia, wie er mit wunderbar hochgestreckter Haltung, wie er mit wunderbar ausgestrecktem Arm die Wogen der Kentauromachie dort meistert und beschwichtigt.

So stellt sich nun die ganze Süd-Metopenreihe des Parthenon als wunderbar um eine Mitte fest gefügte Gruppe dar, wie sie in diesem Ausmaß, in dieser formalen und inhaltlichen »unitas« von keiner anderen Metopenkomposition auch nur annähernd je erreicht wurde. Aber, wie eingangs gesagt, auch die geringste Einzelheit im Wirken des Phidias kann nur aus der immer lebendigen Anschauung seines gesamten Werkes richtig gewürdigt werden. Und so weist denn auch bei der diesmal erörterten Frage ein zweimal betonter Zug deutlich über den engeren Rahmen der Süd-Metopenreihe hinaus: das Ausstrahlen der dramatischen Erregung von der Mitte aus vollzieht sich nicht streng symmetrisch und gleichmäßig nach Westen und Osten; wir sahen vielmehr an der Hand der Tabelle deutlich, daß die Zahl der nach außen sprengenden Kentauren sowohl, als auch die Zahl der mit Lapithinnen gruppierten Kentauren in demselben Sinne nach Osten hin, nach der Hauptseite des Tempels zu wesentlich überwiege. Dieses Überwiegen vollzieht sich also in demselben Sinne wie die Bewegung des gesamten Cellafrieses. Das weist deutlich darauf hin, daß Phidias seinen ganzen Metopenfries auch als Einheit, als eine weitere, schon wieder höhere und umfassendere »unitas« in seiner ganzen Parthenondichtung empfand und soweit als möglich auch gestaltete. Andere ebenso deutliche und rein formal äußerliche Fingerzeige lassen mich immer klarer den gesamten Skulpturenschmuck des Parthenon, wie den gesamten Bautenschmuck der perikleischen Akropolis als allerletzte »unitas« des Phidias erkennen, die wir diesem größten Dichter und Denker unter allen bildenden Künstlern aller Zeiten und Länder verdanken, wie ich an anderer Stelle bald zu zeigen vorhabe.

Zunächst wollte ich, in Verfolgung des durch »ein vergessenes Parthenonbild« uns neuerdings gewiesenen Weges diesmal nur zeigen, daß wirklich »in epistiliis ab extra Centaurorum pugna mira fabrefactoris arte conspicitur«.

Innsbruck. Heinrich Sitte.

# DIE KOMPOSITION DER GANYMEDGRUPPE DES LEOCHARES.

Plinius spricht von dem Bildhauer Leochares nur in dem Abschnitt, in dem er von der Bronzekunst handelt, XXXIV 79, und nennt unter den fünf Werken, die er anführt, an erster Stelle die Gruppe des vom Adler entführten Ganymed. Die erhaltene Marmornachbildung der Gruppe geht also auf ein in Bronze gearbeitetes Vorbild zurück und es erhebt sich die Frage, ob nicht, wie in zahlreichen anderen Fällen, auch hier die Übertragung in das Marmormaterial zu Abweichungen vom Original geführt hat. Nur Kekule, soviel ich sehe, hat in der kurzen Besprechung, die er der Gruppe in der Griechisehen Skulptur [2] S. 219 gewidmet hat, dieser Möglichkeit Rechnung getragen. »Man darf die Frage aufwerfen, ob nicht der ganze Baumstamm, an dem der Adler samt Ganymed hängt, und auch der Hund samt der ganzen Basis Abweichungen von dem Original sind. Dieses war aus Bronze, und wie Paionios bei seiner Nike die sehr hohe Aufstellung zu Hilfe genommen und den das Gewicht haltenden Marmorblock für die Vorderansieht versteckt hat, so drängt sich bei dem Ganymed des Leochares die Vermutung auf, die Gruppe möchte ohne die die Wirkung störenden, aber für die Marmortechnik unvermeidliehen Zutaten des Baumstammes und der Basis in einer wenn auch mäßigen Höhe an einer Wand angebracht gewesen sein. Für die Umbildung der Gruppe, die uns in einem Exemplar in Venedig erhalten ist, steht dies außer Zweifel. Gerade in der Zeit, der Leochares angehört, ist es zuerst aufgekommen, Terrakottafigürchen, dann auch Terrakottagruppen schwebend anzubringen, und es ist nicht unwahrseheinlich, daß für das, was in der Kleinkunst so häufig war, es auch in der großen Kunst nieht an Beispielen fehlte.«

Ich möchte glauben, daß sich die Zutaten des Kopisten in engeren Grenzen gehalten haben. Die frei schwebende Gruppe hätte sich doch auch in Marmor ohne Stützen wiedergeben lassen, wie denn der Verfertiger der Umbildung in Venedig [1]) solcher nicht bedurft hat. Wenn aber nicht teehnisehe Sehwierigkeiten dazu nötigten, so ist nicht recht einzusehen, weshalb der Kopist die Basis hinzugefügt haben sollte. Der umgekehrte Vorgang, für den ja in dem venetianischen Exemplar ein Beispiel vorzuliegen scheint, wäre an sich wahrscheinlicher. Auch fügt sich der Hund, indem er auf dem festen Boden zurückbleibend und, wie der moderne Ergänzer gewiß richtig angenommen hat, mit Gebell zu seinem Herrn und dem Adler emporblickend die Aufwärtsbewegung der Schwebenden verdeutlicht und ihren Eindruck verstärkt, so glücklich in die Gesamtdarstellung ein, daß es schwer fällt, sich dieses Motiv als eine nachträgliche selbständige Erfindung des Kopisten zu denken. In der Zeit, in der das Original der Gruppe geschaffen ist, ist, wie die Meleagerstatue [2]) und Bilder von attischen [3]) und boeotischen [4]) Grabreliefs zeigen, der Hund als charakterisierendes Attribut gern verwendet worden.

[1]) Clarac Pl. 407, 702. Kekule, Das akad. Kunstmuseum zu Bonn Nr. 237.

[2]) Kekule, Gr. Skulptur [2], S. 263.

[3]) Grabrelief vom Ilissos.

[4]) Arch. Jahrb. 1913 Taf. 25 S. 335 Abb. 11. Vgl. Österr. Jahresh. 1902 S. 99 f.

Dagegen ist der Baumstamm nur störender Notbehelf, als Stütze für die Ausführung in Bronze entbehrlich, für die in Marmor notwendig, störend, weil er den Schwung der Bewegung der beiden schwebenden Figuren, die an ihm ihren Halt haben, abschwächt. Ein Hinweis auf die als Baumstämme gebildeten Stützen an Praxitelischen Werken (Klein, Gesch. d. gr. Kunst II S. 377) besagt schon aus dem Grunde gar nichts, weil Praxiteles eben in Marmor gearbeitet hat.

Die nebenstehende Abbildung 2, in der der Baumstamm entfernt worden ist, gibt einen Eindruck davon, wie sehr die Gruppe durch die Loslösung von der Stütze ge-



Abb. 1. Die Ganymedgruppe des Leochares.

winnt. Deren Wegfall zieht aber notwendig die Annahme einer weiteren Abweichung vom Originale nach sich. Der Baumstamm ist in der Kopie (Abb. 1) so angebracht, daß er die Fläche unter dem Mantel des Ganymed in voller Breite ausfüllt. Hiergegen bildet der Hund auf der anderen Seite ein Gegengewicht. Denkt man den Baumstamm weg, so schließt die linke Seite unter der Erbreiterung, die sie durch den Adler, den linken Arm des Ganymed und das Gewand erhalten hat, mit einer Lücke ab, während der Hund auf der rechten Seite allein steht. Er fällt an dieser Stelle gewissermaßen aus der Komposition heraus und erscheint vor allem in keiner engeren Verbindung mit dem Adler, dem doch sein Bellen gilt, dessen Rumpf und Kopf aber durch die dazwischen geschobene Gestalt des Ganymed dem Blick des

Hundes entzogen sind. Setzt man den Hund an Stelle der unteren Masse des Baumstammes auf die andere Seite, so ist nicht nur der vermißte Zusammenhang mit dem Adler hergestellt, sondern nun auch eine in allen Teilen einheitlich geschlossene Gesamtkomposition gewonnen, über deren zwei nebeneinander liegenden Verti-



Abb. 2. Die Ganymedgruppe (nach Entfernung des Baumstammes).

kalen, der durch den Körper des Ganymed und der durch den Hund, das Gewand und den Rumpf des Adlers gebildeten, die darüber hingebreitete Horizontale der Flügel des Vogels einen gleichmäßigen und wirkungsvollen Abschluß bildet.

Das Verfahren des Kopisten ist nicht ohne Beispiel. Ähnlich hat der Verfertiger der vatikanischen Meleagerstatue die in dem Berliner Exemplar überlieferte, wie Kekule, Gr. Skulptur[2] S. 263 gezeigt hat, originale Fassung mit dem Hund zur lin-

ken Seite der Figur [1]) ersetzt durch eine neue, in der links das äußerliche Beiwerk des hohen Tronkes mit daraufliegendem Eberkopf an die Stelle des Hundes getreten und dieser auf die andere Seite hinübergestellt ist. In der Originalkomposition war also bei den beiden, zeitlich und in der Kunstart nahestehenden Werken, dem Ganymed und dem Meleager, das Beiwerk, wie es gleichartig mit sprechender gegenständlicher Hindeutung auf die Figur gewählt ist, auch in der äußeren Anordnung gleichartig zu der Figur in Beziehung gesetzt. Betrachten wir beide Stücke nebeneinander, wie es die Abbildungen 2 und 3 ermöglichen, so sehen wir leicht, daß diese Entsprechung in der Anordnung nicht auf Zufall beruht, sondern in gleicher, fein berechneter Rücksichtnahme auf die rhythmische Gliederung der Hauptfigur begründet ist. Das Beiwerk ist beide Male auf die Seite gestellt, zu der die Gestalt mit kaum merklicher Biegung des Körpers, entschiedenerer Drehung des Kopfes hingewendet ist und auf der die Glieder weniger angespannt, in gelösterer Haltung freier bewegt sind. Der Kontur, in einer mehrfach gebrochenen, unten an dem im Knie gebogenen Beine stark zurückweichenden Linie hingeführt, hat hier etwas Bewegliches, Veränderliches gegenüber der großen, in gerader Fläche gleichmäßig verlaufenden steilen und straffen Linie, die auf der anderen Seite sehr bestimmt einen entschiedenen und festen Abschluß bildet. Der Kontur isoliert gewissermaßen die Figur nach dieser Seite hin und läßt eine Erweiterung durch Beiwerk hier nicht zu. Und so sehen wir auch z. B. an den Praxitelischen Werken ausnahmslos die Komposition nach dieser Seite mit der Figur abgeschlossen und ihre Bereicherung durch das Beiwerk auf die andere Seite beschränkt.



Abb. 3. Meleagerstatue, Berlin.

Bonn. Fr. Winter.

[1]) Von dem Hunde ist nur ein Stückchen Schnauze erhalten. Sein Platz zur Linken der Figur ist aus den Basisresten erschlossen, die nur auf dieser Seite Raum genug lassen. An der im Fogg-Museum in Cambridge befindlichen Replik ist der Kopf des Meleager erhalten, der an der Berliner Figur ergänzt ist.



# ARCHÄOLOGISCHER ANZEIGER

BEIBLATT

ZUM JAHRBUCH DES ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS

1917. I/II.


Wieder hat das Institut den Tod zweier Gelehrten zu beklagen, die es seit Jahren mit Stolz zu den Seinen zählte und die ihm persönlich eng verbunden waren als Helfer und Berater.

Am 9. April ist in Königstein i. T. BOTHO GRAEF gestorben. Fast 60jährig hatte er sich noch dem Vaterlande in der Stunde der Not zur Verfügung gestellt. Den Anstrengungen war sein Körper nicht mehr gewachsen. Mit ihm hat das Institut einen seiner langjährigen Mitarbeiter verloren, den Herausgeber der Akropolisvasen, deren Vollendung er leider nicht erleben sollte. Seit 1914 gehörte GRAEF der Zentraldirektion an.

Am 17. August folgte ihm GUSTAV KÖRTE. Mit ihm ist einer der letzten aus der Reihe der Stipendiaten des Instituts geschieden, die die Zentraldirektion in der Mitte der 70er Jahre (1875/6) des vorigen Jahrhunderts hinaussandte und die dann in der Folge bestimmend in die Entwickelung unserer Wissenschaft eingegriffen haben. Seit seinem Stipendienjahr blieb auch KÖRTE dem Institut aufs engste verbunden. Als Mitglied der Zentraldirektion hat er seit Jahren lebhaftesten Anteil an der Leitung des Instituts genommen, dem sein umsichtiger, kluger und stets sachlicher Rat sehr fehlen wird. Er konnte sich dabei auf gründlichste Kenntnisse der verschiedenen Abteilungen des Instituts stützen. Im Jahre 1902 hatte er, als der II. Sekretar unserer athenischen Zweiganstalt erkrankte, sich zu dessen Vertretung zur Verfügung gestellt und in den Jahren 1905 bis 1907 leitete er die römische Zweiganstalt. Auch an den Institutsschriften arbeitete er mit. Nachdem er schon Gerhards Etruskische Spiegel zu Ende geführt, übernahm er die Fortführung der von seinem Lehrer Brunn begonnenen Sammlung der etruskischen Aschenurnen, die er im vorigen Jahre zum Abschluß brachte. Noch wenige Wochen vor seinem Tode konnte das Jahrbuch einen Aufsatz aus seiner Feder bringen. Nun haben wir auch ihn verloren, dessen sachkundiger Rat uns fehlen wird, wenn es künftig gelten wird, wieder aufzubauen, was die letzten Jahre zerstört haben.



Abb. 1. Katapultenbatterie auf dem alten Burghügel (St. Louis) zu Carthago.



Abb. 2. Munitionskeller auf St. Louis (Carthago).

## EINE KATAPULTENBATTERIE AUF DEM ALTEN BURGHÜGEL (ST. LOUIS) ZU CARTHAGO.

Eine kaum verständliche Untat in archäologischem Sinne ist Anfang der 1880er Jahre auf dem mitten in dem carthagischen Trümmerfelde gelegenen Hügel »St. Louis« begangen worden.

Dieser Hügel war schon seit Jahren im Besitz der französischen Regierung, die denselben dem Klerus abgetreten hatte, der dem hier einst verstorbenen Ludwig von Frankreich eine Kapelle erbaut hatte. Es waren »Jesuiten«, die sogenannten »weißen Väter«, die hier hausten und deren »père supérieur« der archäologisch gebildete, liebenswürdige P. Delattre war.

Daß dieser Hügel der vielgesuchte Burghügel von Carthago war, bewiesen die gewaltigen, sorgsam gefügten Mauern, die man »völlig erhalten« und an manchen Stellen bis über 20 m hoch damals Anfang der 80er Jahre ausgrub (d. h. es war dies der Rest des einst Vorhandenen), wobei man sich übrigens einer ganz eigenartigen Eile befleißigte. Ich kam erst später dahinter, daß diese wunderschönen Quadersteine zum größten Teil nach der Gegend des »Cap Carthage« geschafft wurden, woraus dann später der Palast des Kardinal Lavigerie usw. erbaut wurden. Die Ursache der auffallend guten Erhaltung dieser Quadersteine war entschieden das schnelle Versanden der nach Südwesten gelegenen Mauern; die nach Nordost gelegenen fehlten wohl schon seit langer Zeit, können auch nie sehr hoch gewesen sein, was aus der sanften Abdachung des Hügels nach dieser der Stadt zu gelegenen Seite hervorgeht. Wenigstens habe ich damals noch feststellen können, daß die ganze Anlage die Form eines länglichen Viereckes hatte.

Es war nun im Jahre 1882, als mich eines Sonntags P. Delattre in meinem damaligen Wohnorte Goletta besuchte und mich aufforderte, mich doch sogleich nach St. Louis zu begeben, man hätte dort auf einer aus hoher Mauer hervorspringenden Bastion die ganz unzweifelhaften Spuren einer Katapultenbatterie nebst völlig erhaltenem Munitionskeller ausgegraben; »ein einzig dastehendes Weltwunder« fügte Herr Delattre hinzu. Ich solle mich aber beeilen, denn heute (Sonntag) würde ja nicht gegraben und da könne ich alles genau besehen. Er selber müsse leider sogleich an Bord, da er nach Marseille fahre. Angeblich hatte Delattre das strenge Verbot hinterlassen, ferner an den Ausgrabungen zu rühren. Befolgt wurde es nicht.

Ich war fast ein ganzes Jahr nicht auf

St. Louis gewesen, weil mich der dort seit langer Zeit betriebene Raubbau ärgerte, der durch nichts zu verhindern war. In einer Stunde war ich dort und sah mit Staunen, wie »fleißig« man bei der Zerstörung der Mauern gewesen war. Der junge Pater, an den mich Delattre gewiesen, sagte mir ganz naiv, daß man auch viele Steine verkauft habe, »die ‚ein schönes Stück Geld' gebracht hätten«. Zum Glück hatte ich mir damals einige Zeichnungen und Messungen (Abb. 1 und 2) von der interessanten Anlage gemacht, die ich lange als verloren betrachtete und die mir erst ganz kürzlich gelegentlich eines Umzuges wieder in die Hände kamen. Ehe ich eine kurze Erklärung für die anliegenden beiden Blätter gebe, will ich bemerken, daß ich alles, was nur möglich war, aufgeboten habe, um die Anlage der Nachwelt zu erhalten.

Schon 1879, als Nachtigal in Tunis weilte und die Franzosen noch nicht im Lande waren, habe ich ihm die Anfänge der Zerstörung gezeigt und ihn für die Sache interessiert. N. konnte aber, wie sich herausstellte, auch nichts ausrichten, er erhielt dieselbe Antwort wie ich, die Steine seien einem Unternehmer verkauft. Es war im Jahre 1873, als ich zum ersten Male in Tunis war. Zu dieser Zeit sah man nur hohe steile Abhänge, aber keine Mauern an dem Hügel. Auch waren die Jesuiten noch nicht dort, sondern nur ein älterer französischer Kavallerieoberst, le Vicomte de Touzon als »Gardien«.

Als es sich nun aber um die Erhaltung eines so einzigartigen Monumentes handelte, gelang es mir unschwer, den französischen Ministerresidenten dafür zu interessieren, den ich noch an demselben Sonntagabend aufsuchte. Als dann endlich nach acht Tagen die Pariser Regierung den Befehl erteilte, den Abbruch vorläufig aufzuschieben, war es bereits zu spät. Die (niemals sichtbaren, niemals zu ermittelnden) »Unternehmer« hatten in Tag- und Nachtschichten mit einer großen Zahl von Arbeitern die wundervolle Anlage bis auf freilich noch große, aber formlose Reste zerstört, um dem Kardinal möglichst schnell das schönste und billigste Baumaterial für seine Hochburg des Kreuzes gegen den Halbmond inmitten dessen eigenen Landes zu liefern. Und so hatte man sich denn die dem Heiligen Stuhle wie keine anderen ergebenen Malthcser aus Tunis usw. herbeigeholt, die mit einem Eifer ohnegleichen »in maiorem dei gloriam« arbeiteten. Und P. Delattre hatte es vorgezogen, der Sache fernzubleiben.

Die beiden einfachen Zeichnungen geben wohl ein besseres Bild, als jede Beschreibung sie von dieser »ältesten Batterie« geben könnte; nur einiges muß noch ergänzt oder beschrieben werden. Sehr interessant waren z. B. die Spuren der Standorte der Geschütze. Durch eine wenn auch nur minimale Vertiefung war die Lage der beiden Balken zu erkennen, die dem ganzen in seiner Vertikalachse drehbaren Gerüst als Stützpunkte dienten. Leichte aber deutliche Spuren dieser Drehung waren bei allen Geschützständen leicht eingeschliffen sichtbar. Das Zentrum dieser Bewegung war aber nur bei dem einen, dem dritten Stande von links, sichtbar. Ja, es war da sogar ein Loch vorhanden, in dem sich offensichtlich ein Bolzen gedreht hatte, woraus man wohl schließen kann, daß dieses Geschütz eine von den anderen abweichende Konstruktion gehabt hat. Bei jedem Geschützstande waren drei Ringe angebracht, deren Zweck ja leicht ersichtlich ist, die aber alle bis auf einen, der arg verstümmelt war, verschwunden waren. Die Orte, wo diese Ringe eingelassen waren, habe ich mit solchen bezeichnet.

Als die ganze Anlage noch mit Erde und Pflanzen bedeckt war, befand sich an der Stelle, wo man den Eingang zu dem Munitionskeller fand, eine auffallende Senkung des Erdreiches, weshalb man dort einen Brunnenschacht vermutete. Jedenfalls war also der Eingang mit Bohlen zugedeckt; denn der um den Rand des Einganges laufende Falz konnte wohl kaum einem anderen Zwecke gedient haben. Dieser Holzbelag war dann eingebrochen und so die Senkung entstanden. Der Eingangstelle gegenüber befanden sich drei viereckige Vertiefungen, in denen jedenfalls ein aus drei Schenkeln bestehendes Gerüst seinen Platz fand, welches zum Aufziehen der Munition diente und nach dem Gebrauch fortgenommen werden konnte.

Die Stufen der Treppe waren in Wirklichkeit etwas steiler als auf meiner Zeichnung, aber ganz auffallend scharfkantig, sie waren auch aus hellem Granit, hier eine ganz unerwartete Erscheinung und jedenfalls sehr praktisch; aber in Tunis war dieser Stein sicher nicht gewachsen! Als ich die Anlage zu sehen bekam, war sie »besenrein«. Der Keller war sehr flach überwölbt und bis an sein Ende genügend belichtet. Eine Anzahl von Stapeln regelmäßig autgeschichteter Steine waren vorhanden, in deren jedem immer eine ganz bestimmte Größe von Steinen, wie auf Abbild. 2 angegeben, aufgeschichtet waren. Die Steine waren alle, ob groß oder klein, »oval« in ihrer Form, die meisten stammten sichtlich vom Meeresufer und zeigten ihren natürlichen Schliff. Andere waren behauen. Die schwersten Steine wogen nahe an 40, auch 50 Kilo, dies waren aber nur wenige (ich habe speziell darauf geachtet). Die allermeisten waren im Gewicht von 5 bis 10 Kilo, auch viele nur faustgroß, aber immer sorglich voneinander getrennt.

Leider ist diese Batterie außer von P. Delattre und mir nur von Menschen gesehen worden, für die einzig die Steine von Wert waren.

Zu welcher Zeit mag nun wohl diese Anlage entstanden sein?

Die Großartigkeit wie die sorgfältige Fügung des ganzen ausgedehnten Baues läßt wohl darauf schließen, daß die Erbauer einem mächtigen und gut geleiteten Staatsgebilde angehört haben. Die gefundenen Münzen, die ich von den Arbeitern erhielt, waren ein Konstantin und ein Julian, beides kleine Bronzemünzen, die aber »in dem Erdreiche und nicht im Keller gefunden waren«.

Die Bauart war durchaus römisch, auch die flachen Ziegel deuteten darauf hin, und die Schichtung der Munition zeigte die Fischgrätenform, also: opus spicatum.

An der Rückseite des ersten mittleren Stapels fand sich inmitten der großen Steine eine aus kleineren Steinen gebildete Verzierung, in der deutlich erkennbar ein L. XX. stand. Die Batterie gehörte also zur 20. Legion.

Bei »Dugga«, etwa drei Tagereisen (zu Pferd) von Tunis, steht ein völlig erhaltenes Römerkastell, in dessen Mitte eine reiche Quelle entspringt (der weite Hof war im Jahre 1879 derart mit Feigenkaktus zugewachsen, daß an ein Eindringen nicht zu denken war). Über dem Eingange zum Hauptturm steht im Schlußstein des Türbogens deutlich dasselbe L.XX. Auch noch an anderen Orten der Tunisie sah ich dieses Zeichen, niemals das einer anderen Legion.

Nun bliebe noch ein Wort über die wirklich wenig verständliche Unberührtheit der Anlage zu sagen; fanden doch die Arbeiter sogar in den Munitionsräumen noch einige meterlange Bronzestangen, die sicherlich zu den Geschützen gehört hatten. Natürlich waren dieselben ziemlich stark oxydiert. Auch einige Lampen waren noch vorhanden. Alles dies sind wohl sichere Zeichen, daß seit der Schließung des Kellers durch den erwähnten Bohlenbelag kein Mensch mehr diese Räume betreten hat, so emsig auch zu allen Zeiten hier nach Schätzen gesucht worden ist.

Man könnte nun annehmen, daß infolge irgendeiner Katastrophe alle Menschen entflohen oder vernichtet worden sind; der ganze Hügel ist dann versandet, und zwar mit allen seinen Anlagen. Dann entwickelte sich die Humusschicht und unter dieser festen Decke, die kein Sturmwind mehr forttragen konnte, schlief der Burghügel von Carthago bis zu seiner Auferstehung.

Friedenau. Orientmaler Rich. Fuchs.

---

## DER ONOS IN CHINA.

Der Maler Pu-Qua aus Kanton malte gegen Ende des 18. Jahrhunderts u. a. 60 Bilder der Gebräuche und Kleidungen der Chinesen, die von Dadley in London in Kupfer gestochen wurden. Der Leipziger Gelehrte Johann Gottfried Grohmann (1763—1805) gab diese Kupfer mit zweisprachigem Text heraus: Mœurs et Costumes des Chinois. . . Gebräuche und Kleidungen der Chinesen, dargestellt in bunten Gemälden von dem Mahler Pu-Qua in Canton, als Zusatz zu Macartneys und Van Braams Reisen. 60 Kupfer mit Erklärung in deutscher und

französischer Sprache, herausgegeben von Prof. Johann Gottfried Grohmann, Herausgeber des Ideenmagazins. Leipzig im Industrie-Comptoir (ohne Jahr).

Auf Blatt 57 finde ich in diesem Werk die hier (Abb. 1) abgebildete Frau, die einen Onos über dem Knie hat, der bei seiner völligen Übereinstimmung mit dem griechischen auch die Archäologen interessieren dürfte. Der Text in beiden Sprachen sagt:

»Eine alte Frau, welche Baumwolle dreht. Die Weibsperson, welche hier dargestellt ist, beschäftigt sich sehr emsig, Baumwolle auf einem gekrümmten Brettchen, welches sie auf den Knien hält, so daß die auswärts gekrümmte Seite oben sich befindet, zu Faden zu drehen. Sie windet die gedrehte Wolle in kleine Knäuel zum weitern Gebrauch. Die Chinesen sind ihrem Charakter nach so thätig, daß selbst die Schwächsten



Abb. 1. Darstellung des Onos auf einer chinesischen Malerei.

Une vieille femme retordant du coton.

»A la Chine, on retord le coton avec beaucoup d'adresse, en le roulant sur une tuile placée sur le genou, le coté convexe en dessus, et on le met ensuite en pelotons, pour s'en servir au besoin.

Le caractère industrieux des Chinois ne permettant pas, même aux plus foibles sans distinction d'âge et de sexe, de s'abandonner à l'oisiveté, on voit ces derniers s'occuper d'ouvrages utiles et profitables à la jeunesse, qui, non-seulement, protège la vieilesse, mais la fait jouir encore des égards qui lui sont dûs, en lui accordant partout la préséance, et lui assignant la place la plus distinguée.«

jedes Geschlechts und Alters irgend ein einträgliches und nützliches Gewerbe treiben; so können sie größtentheils der Unterstützung von den Jüngern und Stärkern entbehren, welche sonst nicht nur das hohe Alter schätzen, sondern ihm auch durch die Anweisung der obersten Plätze und des Vortritts ihre Hochachtung zu erkennen geben.«

Diese Übersetzung ist für unsere Zwecke etwas sehr frei. Die Frau verwendet nicht ein »gekrümmtes Brettchen«, sondern »une tuile«, also einen »Dachziegel«, den sie mit der hohlen Seite auf den Oberschenkel legt. Soweit sich die chinesische Literatur zunächst übersehen läßt, ist der Onos dort

nicht zu finden. Da den Sinologen der griechische Onos unbekannt geblieben ist, wird es uns nicht wundern, wenn sich in Zukunft Nachrichten über den Onos aus der reichen chinesischen Literatur finden.' Für den griechischen Onos vgl. H. Blümner, Technologie . . . bei Griechen und Römern, Bd. 1, Leipzig 1912, S. 112—120; gekürzt: Feldhaus, Technik der Vorzeit, 1914, Sp. 757; M. Láng, Die Bestimmung des Onos oder Epinetron. Berlin 1908.

Berlin-Friedenau. Franz M. Feldhaus.

---

## ERWERBUNGSBERICHTE.

## ERWERBUNGEN DES BONNER AKADEMISCHEN KUNSTMUSEUMS.

Den ersten Erwerbungsberichten im Arch. Anzeiger 1890 S. 10 ff. und 1891 S. 14 ff. sind leider keine Mitteilungen über die große weitere Ausgestaltung, die die Sammlung durch G. Loeschckes Fürsorge erfahren hat, nachgefolgt. Wenn jetzt die Berichterstattung wieder aufgenommen werden soll, so kann, da die Veröffentlichung eines Kataloges in Aussicht genommen ist, von dem Versuche, die entstandene Lücke auszufüllen, Abstand genommen werden. Ich beschränke mich darauf, die seit meiner Übernahme der Leitung des Museums im Frühjahr 1913 gemachten Erwerbungen zu verzeichnen.

### I. Ägyptische Abteilung.

Reichbemalter Holzsarg in Mumienform, lang 1,78 m. (Abb. 1 und 2.) Geschenk der Frau Schmidt-Barker in Godesberg. Die nachfolgende Beschreibung wird Herrn Prof. Wiedemann verdankt.

Der Sarg gehört der frühsaitischen Zeit an und entspricht stilistisch den Särgen der thebanischen Mont-Priester aus der Zeit der 22. bis 26. Dynastie. Wie diese, so ist auch er aus kleineren, durch Holzpflöcke verbundenen Sykomorenholzbrettern aufgebaut. Die Innenseite wurde, nach der Zusammensetzung, mit Asphalt bestrichen und auf diesen die Inschrift in goldgelber Farbe aufgetragen. Auf der Außenseite strich man zunächst Gips auf, legte hierüber Mumienbinden und über diese eine Stuckschicht, auf welche man die Inschriften und verschiedenfarbige Darstellungen aufzeichnete. Die Erhaltung ist eine gute; nur der Gesichtsteil ist auf Außen- und Innenseite abgeblättert, und an den Anschlußstellen von Sargkasten und Deckel sind durch unvorsichtiges Öffnen einige unbedeutende Inschriftstücke zerstört worden.

Der Sarg enthielt die jetzt fehlende Mumie des Vorstehers der Behausung des Amon Pa-Chal-en-Chunsu, Sohn des gleichbetitelten Nes-Chunsu und der Hausherrin Schep-en-neb-u. Biographische Einzelangaben fehlen wie gewöhnlich auf derartigen Särgen. Der Tote ist sonst nicht bekannt, der Name, den seine Mutter führte, tritt, soweit Veröffentlichungen vorliegen, hier zum ersten Male auf einem erhaltenen Denkmale auf.

Im Innern des Sarges ist das erste Kapitel des Totenbuches bis zu Zeile 22 des Turiner Textes und das Kapitel 89 mit seiner üblichen Vignette angebracht. Die gewählte Fassung folgt, freilich mit zahlreichen Schriftvarianten, dem Turiner Texte. Hieran schließt sich die Formel »Königliche Opfergabe«, welche sich an eine längere Reihe von Totengöttern richtet, und der isoliert dastehende Name des Osiris, des Herrn von Busiris, und das Zeichen der Vereinigung.

Auf der Außenseite befindet sich auf dem Deckel unter dem großen Halsbande ein Bild der geflügelten Göttin Nut, und rechts und links von dieser das Kapitel 26 des Totenbuches. Hierunter ist die aufgebahrte Mumie abgebildet, unter welcher in Vertikalzeilen das bereits im Innern des Sarges erschienene Kapitel 89 aufgezeichnet ist. Rechts und links hiervon laufen Horizontalzeilen, welche den Toten als den Ergebenen einer Reihe von Gottheiten bezeichnen und dazwischen Bilder von Schutzgottheiten des Toten in ihren hergebrachten Gestaltungen zeigen. Über den Füßen ist ein Bild der Isis angebracht, zu welchem ein Bild der Nephthys auf dem Kopfe das Gegenstück bildet. Unter dem Fußteil des Sarges erblickt man, wie häufig auf Särgen dieser Periode, den Apis-Stier, wie er mit dem Mumiensarge auf dem Rücken forteilt, und



Abb. 1.



Abb. 2.

zwar, wie Paralleldarstellungen zeigen, dem Grabe zu.

Auf der Unterseite erscheint zum zweiten Male das erste Kapitel des Totenbuches, wobei die Rezension wiederum die des Turiner Textes ist, doch finden sich dabei zahlreiche

schreibungen, welche von diesem Texte und auch von der im Innern des Sarges angebrachten Fassung abweichen. Außer dem Totenbuchtexte ist auf der Unterseite ein großes, vielfarbiges Bild des Zeichens der Beständigkeit, des heiligen Zeichens des auferstehenden Osiris, aufgemalt. In das Bild sind, ebenso wie in zahlreichen anderen Fällen, die beiden Augen eingezeichnet. Es ist mit Armen versehen, welche Hirtenstab und Geißel halten, und über ihm befindet sich eine Krone. Diese setzt sich zusammen aus den beiden weit ausladenden Widderhörnern, der Sonnenscheibe, den beiden Federn der Wahrheit und zwei Schlangen, deren eine die gelbe Krone von Oberägypten, die andere die rote Krone von Unterägypten trägt.

## II. Münzen.

Die Münzsammlung, von Welcker aus vorwiegend rheinischen Funden begründet, hat infolge der durch das Entgegenkommen der Verwaltung des Provinzialmuseums ermöglichten Beteiligung an dem Ankauf einer größeren Privatsammlung (vgl. Lehner in den Berichten über die Tätigkeit der Provinzialkommission XX S. 70) eine erwünschte Ergänzung ihres seit langem nicht mehr erheblicher vermehrten Bestandes erfahren können. Der gewonnene Zuwachs besteht aus einem Satz römischer Asse, aus 10 Silbermünzen der römischen Republik, 1 Goldmünze des Kaisers Tiberius, 91 Silbermünzen und 225 Groß- und Mittelbronzen der Kaiser und Kaiserinnen, 63 griechischen Münzen der Kaiserzeit. Auch der bisher noch sehr bescheidene Bestand an älteren griechischen und an hellenistischen Münzen ist durch Schenkung um einige Stücke erweitert worden.

## III. Vasen.

Mykenische Bügelkanne, in Neapel erworben, angeblich aus Metapont, hoch 0,16 m. Gelbroter Ton, matter, braunschwarzer Firnis. Der Bauch des Gefäßes ist mit Reifen und Linien umzogen, dazwischen ein in Absätzen mit Zickzack ausgefüllter Streifen. Auf der Schulter abwärts gerichtete Lotosblüten in verwilderter Zeichnung. Auf der Bügelplatte Ringe.

Scherbe eines melischen Tongefäßes, l. 0,18 m, h. 0,085 m. Halsstück mit dem Oberteil einer großen Doppelvolute und Stabreihe am Mündungsrand. Aus dem Nachlaß von A. Conze.

Scherben aus Klazomenae, abgeb. Athenische Mitteilungen 1898 S. 62. Geschenk von P. Wolters.

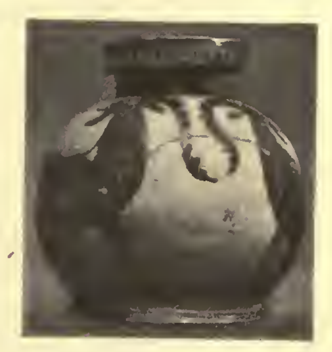


Abb. 3.

Böotischer Kugelaryballos mit Ringfuß, aus Theben, hoch 0,115 m. (Abb. 3.) Hellgelber Ton, Bemalung in braunschwarzem Firnis mit aufgesetztem Rot und etwas Weiß, Innenzeichnung eingeritzt. Zwei Böcke mit rückwärts gewendeten Köpfen in heraldischer Gruppierung einander gegenüber.



Abb. 4.

Unten wie auch unter dem Fuße Reifen, auf der Schulter Stabreihe, an der Lippe Punkte, auf der Mündung Stabstreifen.

Rotfiguriges kleines Kännchen aus Eretria, h. 0,05 m. Hals und Henkel abgebrochen. (Abb. 4.) Geschenk des Herrn Archivrat Dr. Reimer in Marburg. Die in lederbraunem Ton gehaltene Bemalung ist an ver-

schiedenen Stellen abgeblättert. Das von Ornamentstreifen umrahmte Bild stellt eine Unterrichtsszene dar in gleichem Typus wie auf der Leidener Schale Arch. Jahrb 1889, S. 26 (vgl. Bonner Jahrb. CXXIII 1916 S. 275 ff). Ein nackter Knabe singt zur Flötenbegleitung des jugendlichen Lehrers. Im Grunde zwischen den Figuren eine aufgehängte Leier und auf dem Boden eine Kanne. Daß der Knabe singt, ist nicht aus der gerade an dieser Stelle durch Abspringen der Farbe zerstörten Zeichnung des Mundes, deutlich aber aus der Kopfhaltung zu erkennen, die der des Knaben auf der Leidener Schale gleicht. Feine, auch in den Ornamenten sehr zierliche Arbeit aus der ersten Hälfte des 5. Jahrh.



Abb. 5.



Abb. 6.

Rotfiguriger Glockenkrater, in Athen

als aus Attika herrührend erworben, h. 0,24 m. (Abb. 5.) Ein Knabe, ganz in einen Mantel eingewickelt, in Unterhaltung mit zwei bärtigen Männern. Alle tragen große Kränze im Haar, der Mann rechts hält einen Krückstock. Am rechten Ende eine dorische Säule oder Pfeiler mit plattenförmig gezeichnetem Kapitell. Unter den Henkeln eine Palmette, auf der Rückseite drei Jünglinge in Mänteln. Die auffallend schrägen Gesichtsprofile und die Gliederung des langsträhnigen Haares der Figuren der Vorderseite erinnern an die Köpfe auf der Meidiasvase. Gewöhnliche Arbeit aus der Zeit um oder nach 400. Der Firnis ist fast ohne Glanz und sehr dünn aufgetragen, die Zeichnung überaus flüchtig, aber flott.

Zwei kleine Lekythen aus Odessa, h. 0,095 und 0,08 m, die eine rot mit aufgemalten schwarzen Schuppenstrichen und weißen Punkten, die zweite rotfigurig mit schwimmender Ente.

Apulische Schale von der Art der von M. Mayer, Apulien S. 143 ff., behandelten und Taf. 14, 8. 11. 12 und 15, 3. 5 abgebildeten Stücke mit sehr breitem, gegabeltem Henkel. Angeblich aus Tarent, h. 0,05 m, Durchm. 0,13 m. Schwarze Bemalung auf gelbweißem Grund. Außen ein in längliche Felder abgeteilter Streifen mit einem Viereckmuster zwischen Bandstreifen im mittleren Hauptfeld und punktierten Kreisen in den seitlichen Nebenfeldern. Auf dem Boden außen ein Stern aus Diagonalen. Am Mündungsrand umlaufende Linienkreise, auf der Vorderseite des Henkels ein Rhombenmuster und darunter ein Felderstreifen.



Abb. 7.

Rotfiguriger Napf, in Neapel erworben, h. 0,14 m. (Abb. 6.) Zwischen zwei breiten Rankenpalmetten unter den beiden Henkeln je eine Einzelfigur, auf der einen Seite ein jugendlicher Krieger, auf der andern ein Jüngling im Mantel. Der Krieger, in statuarischem Motiv, mit hoch aufgestützter Lanze, die Linke auf den am Boden stehenden Rundschild gelegt, trägt einen korinthischen Helm mit breiter, seitlich herabliegender Lasche, über dem kurzen, mit Kreuzen gemusterten Chiton einen Metallpanzer und darüber einen Mantel. Der blaßgelbe Ton scheint mit einer dünnen, roten Lasur überlegt gewesen zu sein, von der schwache Spuren an den Spitzen der Ranken und an den nackten Teilen der beiden Figuren, deutlichere Reste auf der äußeren Bodenfläche des Napfes vorhanden sind. Außerdem ist graugelbe Farbe aufgetragen.

Mit ihr sind der Helm und der Panzer in ungleichmäßiger Strichelung abgedeckt sowie die Wölbung des Schildes abschattiert und das unter dem Schildrand herabhängende Riemenzeug angegeben.

Fischteller, aus Unteritalien, Durchm. 0,235 m. (Abb. 7.) Wie gewöhnlich sind drei Fische um das vertiefte Mittelrund gruppiert,



Abb. 8.

eine Brasse, ein Rotbart und ein Tintenfisch.

Unteritalische Schale der Gnathiagattung, Durchm. 0,134 m. Schwarz gefirnißt, im Innern um einen spitzen Omphalos ein eingepreßter Palmettenkranz und am Rande eine Efeuranke mit eingeritzten Stengeln und weiß aufgemalten Blättern und Früchten.

IV. Terrakotten.

Abb. 8. Stehende weibliche Figur im Mantel, mit Hut und Fächer, die Rechte in die Hüfte gestützt, = Winter, Typenkatalog II S. 25,2. Auf viereckiger, dünner Standplatte, hinten quadratisches Brennloch, h. 0,24 m. Gutes tanagraeisches Stück.



Abb. 9.

Jugendlicher männlicher Kopf aus Tarent, mit hohem, mit Rosetten besetztem Blätterschmuck, h. 0,145 m. (Abb. 9.) Die Formen des vollen und breiten Gesichtes



Abb. 10.

erinnern an die Skopasköpfe und an die jugendlichen Köpfe auf den Bildern der großen Ruveser (Tarentiner) Amphoren.

Terrakotten aus Alexandrien, von rotbraunem Ton, scharf gebrannt. a) Knabe in langem Mantel mit über den Kopf gezogener Kapuze, die Rechte zum Kinn erhoben, in



Abb. 11.

der Linken ein großes Gefäß. Zwischen den weit auseinandergesetzten Füßen, von denen der vorgesetzte rechte nur schwach aus der Form gekommen ist, ist ein dritter Fuß, frei modelliert, eingefügt, h. 0,154 m. — b) Unterwärts bekleideter, fetter Mann mit Isislocke trägt den kleinen Harpokrates auf der linken Schulter, h. 0,135 m. — c) Großer, sehr realistisch gebildeter Kopf eines Negerknaben, h. 0,055 m. (Abb. 10.) — d) Karikierter männlicher Kopf, h. 0,055 m. — e) Desgl., als Applike gearbeitet, mit hinten glatt abgeschnittener Fläche, h. 0,06 m. — f) Weiblicher Kopf mit Stirnband, h. 0,05 m. — g) Weiblicher Kopf mit hoher Frisur, h. 0,07 m.

## V. Verschiedenes.

Zwanzig griechische Bleimarken aus dem Nachlaß von K. Dilthey.

Hellenistisches Pfeilerkapitell aus Tuff. Im Neapeler Kunsthandel als aus Neapel herrührend erworben, h. 0,16 m, br. 0,41 m, t. 0,10 m. (Abb. 11.) Die Rückseite ist grob zubehauen, die eine intakt erhaltene Seitenfläche abgefast, die Oberseite gerauht. Die Unterseite ist geglättet und war mit zwei Metallzapfen auf dem Schaft des Pfeilers befestigt. Dieser trat, wie aus der Herrichtung der Seitenansicht ersichtlich ist, in flachem Relief, um 0,033 m, vor die Wand vor. Das Stück kann zu einer Wanddekoration ähnlich der Art gehört haben, wie sie in freilich viel späterer Ausführung das Tuffgrab von Via Cristallini in Neapel (Monumenti antichi VIII 1898 Taf V—VII S. 217) zeigt, oder etwa als Bekrönung eines Türpfeilers verwendet gewesen sein, wofür die Tuffbauten Pompejis zahlreiche Beispiele bieten. In Abb. 12 ist ein Kapitell vom Toreingang des Hauses Reg. VI Ins. 7 (Merkurstraße) n. 25



Abb. 12.

abgebildet, das auf einem gemauerten und stukkierten Pfeiler aufsitzt. Es ist unserem Stück wie im Material, einem hellen, graugelben Tuff von sehr reiner Struktur, so bei reicherer ornamentaler Ausstattung in der Eleganz und Zierlichkeit der Ausführung und im Typus nächst verwandt. Die größere

Menge der pompejanischen Tuffpfeilerkapitelle weicht von diesem Typus ab, der, in früher Ausbildung bis in archaische peloponnesische Kunst verfolgbar (vgl. Schroeder, Athenische Mitteilungen 1904 S. 37 f.), in hellenistischer Zeit im Osten und Westen verbreitet gewesen ist. Er hat ein charakteristisches Gepräge in der bankartigen Verbindung der Voluten und in der dekorativen Füllung der von diesen eingeschlossenen Mittelfläche. Für diese ist in hellenistischer Zeit eine Komposition von Palmetten und Ranken beliebt gewesen. Sie ist an unserem Stück auf eine aus einem Akanthoskelch aufwachsende Palmette beschränkt und erinnert in diesem Motiv und in dieser gewählten, noch einigermaßen streng anmutenden Einfachheit an Kapitelle von Priene (Priene S. 131 ff. Abb. 101—103), deren eines eine Inschrift des dritten Jahhrunderts v. Chr. trägt. Auch unser Kapitell wird man am wahrscheinlichsten der ersten hellenistischen Zeit zuweisen dürfen.

Bonn. F. Winter.

## ERWERBUNGEN DER ANTIKEN-SAMMLUNGEN MÜNCHENS 1915. 1916.

Vgl. die amtlichen Berichte im Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1916-17 S. 152 ff.

Die Kgl. Glyptothek hat auf dem Gebiet der Antike in beiden Jahren keine Erwerbungen gemacht, im Bericht des Münzkabinetts sind, wie oben 1916 Sp. 56 in Aussicht gestellt, die Erwerbungen des Jahres 1914 mit besprochen, während die von 1916 hier noch größtenteils fehlen. Das Antiquarium ist jetzt mit der Vasensammlung auch räumlich vereinigt unter dem Namen:

### K. MUSEUM ANTIKER KLEINKUNST.

#### I. Bronze.

Schmuck aus dem Heiligtum der Artemis von Lusoi (Abb.).

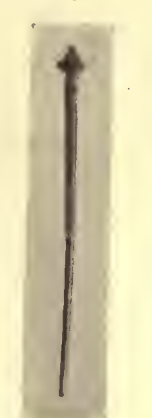


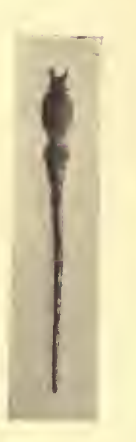
I, a. Aus Lusoi.

a) Brillenfibel. Länge 0,075. Vgl. Österr. Jahreshefte IV S. 53 Fig. 83.



I, b. Aus Lusoi.






I, c. d. Aus Lusoi.

b) Schmuckstück mit zwei kegelförmigen Knöpfen. Auf den Windungen feine Zickzackgravierung. Länge 0,035.
c) Drei gerade Schmucknadeln. Länge 0,06, 0,055, 0,042. Vgl. a. a. O. S. 54 Fig. 92—95
d) Hängeschmuck. Länge 0,039. Unten ausgehöhlt. Die Öse oben zerstört. Vgl. a. a. O. S. 50 Fig. 70—71.

Die Stücke zeichnen sich durch eine wundervolle schmelzartige Patina aus.

## II. Ton.

1. Granatapfel geometrischen Stils. Höhe 0,105. Aus Griechenland. Am oberen Ende durchbohrt. Außer ornamentalen Mustern Fries von Wasservögeln. Vgl. das verwandte Stück 'Εφημ. ἀρχ. 1898, Taf. 2, 5 (S. 83, vgl. S. 105) und die protokorinthischen Exemplare aus Cumae: Mon. dei Lincei XXII Taf. 41,4. 51,5.



2. Aus Theben.

2. Archaische sitzende Göttin, brettartig mit zwei Stützen hinten (Abb.). Auf dem gelbbraunen Ton weißer Überzug mit reicher dunkelroter und brauner Bemalung. Auf der Brust plastisch aufgesetzte Schlangenlinie, an den Schultern in zwei großen Knöpfen endigend. Höhe 0,23. Aus Theben. Vgl. Winter, Typen I S. 29, 3.

3. Zwei Eier, Grabbeigabe. Länge 0,045. Aus Böotien. Weißer Überzug auf grauem Ton. Rundes Loch am spitzen Ende. Zu der Verwendung natürlicher und nachgebildeter Eier im Grabkult vgl. Archiv für Religionswissenschaft 1908 S. 530 (M. P. Nilsson.)



5. Aus Apulien.



6. Aus Apulien.

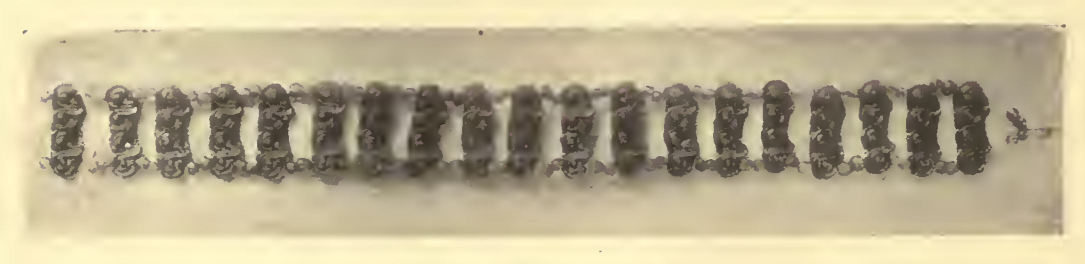
4. Kleine Gruppe einer sitzenden, ihr Kind stillenden Mutter. Höhe 0,085. Aus Böotien. Hinten nicht ausgearbeitet. Anmutige Arbeit etwa des 3 Jahrh. v. Chr.

5. Weibliche komische Maske mit schlichtem, gescheiteltem Haar, Sattelnase.

Weißer Überzug. Haare und Lippen rot. Oben zwei Löcher zum Aufhängen. Höhe 0,085. Aus Apulien. (Abb.)

6. Weiblicher Kopf mit offenem Mund, halbgeöffneten Augen, in denen die Augensterne angegeben sind, mit nach beiden Seiten hin flatternden Haaren. Hinten ausgehöhlt, an den Rändern und Haaren abgeplattet, zum Ansetzen. Höhe 0,08. Brauner glimmeriger Ton. Aus Apulien. (Abb.).

7. Achtzehn Fragmente tarentinischer Votivreliefs, meist chthonischen Inhalts, aus dem 5. Jahrh. v. Chr. Geschenk des Herrn James Loeb. Die sehr schönen Stücke werden besonders veröffentlicht werden.



III. Mykenischer Schmuck aus Melos.

III. Glas.

Mykenischer Schmuck von dunkelblauem durchsichtigem Glas, bestehend aus 19 zweimal durchbohrten größeren Gliedern, die als Muster zwei Hängespiralen zeigen, mit 78 kleinen Perlen. Die 27 cm lange Aufreihung in der Abbildung ist natürlich willkürlich. (Abb.) Aus Melos. Zwei von demselben Schmuck stammende Stücke (mit den beiden Voluten) sind im Akademischen Kunstmuseum in Bonn (Inv. E, 38); ähnlicher Schmuck ist auch in Boston (Furtwängler, Kleine Schriften II S. 427).

J. Sieveking.

---

Die ANTHROPOLOGISCH-PRÄHISTORISCHE STAATS-SAMMLUNG verzeichnet unter ihren Erwerbungen (1915) Fundgegenstände aus Tirol und Norditalien aus dem Nachlaß des Geheimrats A. B. Meyer (Dresden), darunter namentlich Bernsteinproben aus verschiedenen Gegenden, deren chemische Untersuchung schon bei der Diskussion über die Herkunft der Bernsteinfunde eine Rolle gespielt hat; vgl. Adolf Bernhard Meyer, Gurina (Dresden 1885) S. 80.

---

## K. MÜNZKABINETT.

Die Erwerbungen waren, den durch den Krieg geschaffenen Verhältnissen entsprechend, auf dem Gebiet der Antike weniger zahlreich als sonst (1914: 85 Münzen, 11 Gemmen; 1915: 35 Münzen, 3 Gemmen). Die wichtigeren sind auf einer dem Bericht im Münchner Jahrbuch beigefügten Tafel A abgebildet, die hier nicht wiederholt werden konnte; auf sie verweisen bei den Gemmen, zur Erleichterung etwaigen Auffindens, trotzdem die in Klammern beigefügten Nummern.

Unter den Münzen verdient Hervor-



Abb. 1 Tetradrachme von Athen.

hebung die nur in drei Exemplaren bekannte, historisch wie archäologisch gleich wichtige Tetradrachme (Abb. 1) aus der Sammlung Weber-Hamburg. Die Rückseite trägt statt der gewöhnlichen Beamtennamen die auffallende Bezeichnung Ο ΔΕΜΟΣ in altertümlicher Schreibweise und als Beizeichen eine kleine männliche Figur im archaischen Statuentypus, in der erhobenen

Rechten das Schwert, in der Linken die Schwertscheide haltend. Die Münze wurde von Ulrich Köhler auf die Eroberung Athens durch Sulla bezogen und die Figur als Harmodios gedeutet (Zeitschr. f. Num. XII, 1885, S. 103; Neue Jahrbücher für das klass. Altertum 1902 S. 619, 4 (Köpp), anders Head, Hist. Num.[2], 387). Träfe Köhlers Deutung zu, so könnte es sich bei der Figur nur um eine Nachbildung aus der älteren Tyrannenmördergruppe des Antenor handeln; vgl. über die Gruppe zuletzt Neue Jahrbücher für das klassische Altertum 1902 S. 609 ff. (Köpp), 1906 S. 545 (Studniczka). Festgabe H. Blümner überreicht S. 496 (Pick). — Teils aus einer bereits 1913 auf den Markt gelangten Sammlung eines bekannten Berliner Künstlers, teils aus dem Besitz eines englischen Archäologen wurden die sizilischen und großgriechischen Bestände ergänzt. Daneben erfuhren die kleinasiatischen Reihen manche Vermehrung, so die feinen Elektronprägungen von Lesbos. — Zu erwähnen sind ferner sieben Goldtesserae, Abdrücke von Münzen in dünnem Gold (Schmuck oder Totengeld) mit Münzbildern der Städte Amisus, Korinth und anderer Prägeorte, endlich eine Anzahl hellenistischer Königsmünzen. Die Arsakidenmünzen (2. Jahrhundert v. Chr. bis 3. Jahrhundert n. Chr.) wurden durch eine offenbar aus einem Funde stammende Serie von 17 Drachmen der Könige Phraates I., Mithradates I., Artabanus I., Sinatruces, Phraates und Musa, Volagases IV. und V. bereichert.

Von römischen Münzen heben wir hervor ein Medaillon des Gallien (Rücks.: OB CONSERVATIONEM SALVTIS, Gnecchi, Med. Rom. I, S. 53, 23) und ein kleinasiatisches Silbermedaillon des Nero (Cohen I, S. 284, 82). Die Serie des altitalischen Schwergeldes wurde durch sechs Stücke von Rom-Capua, Hatria und Tuder vermehrt, darunter die seltene Quincunx von Hatria, und zwar dasselbe Exemplar, das Garrucci Taf. LXI, 2 veröffentlicht hat (vgl. Häberlin, Aes grave, S. 206). Die römischen Kolonialprägungen in Asien hatten einen Zuwachs von 23 Bronzen. Eine Auswahl aus einem in Frankreich, Departement Haute Loire, gemachten Fund von Bojer-Münzen schenkte Herr Bertrand in Dijon. — Schließlich sei noch ein umfangreicher Römerfund vermerkt, der im April 1915 zu Schwarzenacker in der Pfalz gehoben wurde. Er enthält 4811 Stück, vorwiegend Antoniniane aus der Zeit der Julia Domna bis Postumus. Der Fund wurde zur Bestimmung dem Münzkabinett übergeben; er ist beschrieben von dem Assistenten des Kabinetts Dr. M. Bernhart in den Mitteilungen der Bayer. Numism. Gesellschaft XXXII/III (1914/5), S. 67. Kleinere Schützengrabenfunde römischer und barbarischer Münzen gelangten von der Front, besonders aus Nordfrankreich und vom serbischen Kriegsschauplatz zur Bestimmung an unsere Sammlung.

Geschnittene Steine (Taf. A 1—12). Aus der kleinen Zahl antiker Gemmen seien folgende hervorgehoben: Babylonischer Cylinder, Gilgamesch im Löwenkampf und eine zweite menschliche Figur, eine Antilope haltend. Weicher Kalkstein. Roher und flüchtiger Schnitt. Oben am Rande stark bestoßen. — Liegendes Tier mit Menschenangesicht, aufgebogenem Horn und flügelartiger Protuberanz auf dem Rücken. Roter Karneol von skarabäoider Form, aber rund; durchbohrt. Der Stil hält die Mitte zwischen den melischen und den eigentlich griechischen archaischen Steinen des 7. Jahrhunderts. Abgebildet im Münchner Jahrbuch VIII, 1913, Taf. II, 6 zu S. 167. (Wir verdanken das Stück der gütigen Vermittlung des Herrn Prof. Paul Arndt in München.)

Ferner (Taf. A, Nr. 1; vgl. oben S. 32) Brustbild der Kassandra mit Lorbeerkranz und Tänie im Haar, das auf die Schulter herabfällt. Roter Karneol. Hellenistisch-römisch. — (Nr. 3) Herakles als Knabe, schreitend, erwürgt die Schlangen; über der Schulter Gewandstück; vor ihm Keule. Das Schreitmotiv ist für diese Darstellung ungewöhnlich. Hellroter Karneol. Hellenistisch-römisch. — (Nr. 4) Halbfigur eines Schwimmenden in den Wellen (»Leander«). Ungewöhnliches Motiv. Roter Karneol. Hellenistisch-römisch. — (Nr. 5) Stehende weibliche Figur mit nacktem Oberkörper, die eine Hand auf Pfeiler. Braune konvexe Paste. Hellenistisch. — (Nr. 2) Zwei Pferde, das eine gestürzt. Schwarze Paste mit weißem Querstreif, den Sardonyx nachahmend. Hellenistisch-römisch. — (Nr. 10) Stehende weibliche vollgewandete

Figur mit Füllhorn (Tyche); vor ihr kleine männliche Figur, kniend und jener die Hand reichend. Auf der Kehrseite des Steines (Nr. 9): Schlange aus der mystischen Ciste sich emporringelnd, zur Seite Palmzweig, oben Halbmond mit Stern (das Münzzeichen der Arsakiden). Roter Karneol. Römisch. — (Nr. 8) Männliches Porträt von vorn mit kurzem rundem Vollbart, auf der Schulter Gewand. Typus des 3. Jahrh. n. Chr. (Carinus). Hochgeschnittener Aquamarin. Derber, aber sicherer Schnitt. — Aus dem kleinasiatischen Handel kamen weiter drei kleinere Sassanidensteine mit Pehlewi-Schriftzeichen (Nr. 7, 11 und 12).

Ein hervorragendes Stück, das als Erwerbung des Jahres 1916 vereinzelt steht,



Nr. 6.

sei aus praktischen Gründen sogleich hier angereiht (Nr. 6): Nackter Jüngling, auf einem Schemel sitzend, das Haar aufgebunden, hämmert einen Helm. Strichelkreis. Skarabäoid aus Bergkristall. Die Arbeit ist nach Erfindung und Ausführung gleich geistreich. Das Motiv kommt auch sonst vor auf Vasen sowie auf späteren Gemmen, aber wie hier der Körper mit zurückgesetztem rechten Fuß leicht und federnd auf dem Sitz ruht, wie der zierliche Doppelhammer spielend sicher in der Rechten vibriert, während die andere Hand den schön gezeichneten korinthischen Helm frei hinaushält — das ist mit ungewöhnlich feiner Empfindung gesehen und gegeben. Auf derselben Höhe steht die Ausführung im einzelnen. Trotz der Kleinheit ist der Körper mit der ganzen Exaktheit des reifen Archaismus durchgebildet, die Muskulatur der Schultern und Arme dem Stil gemäß stark betont, die Bauchmuskulatur bestimmt umschrieben; besonders elegant und straff die Beine mit den fein artikulierten Knien, die Füße schlank, spitz und beweglich. Der Schnitt hält sich in bescheidener Tiefe. Überall erkennt man am Original den Einsatz und den Lauf des Bohrers, der die Formen perlenartig aneinanderreiht. Keine Politur verwischt die Technik. Leicht und sorglos, sozusagen handschriftlich ist das gestrichelte Oval behandelt, das die Figur einrahmt. Das alles sind sichere Merkmale des griechisch-archaischen Stils um 480 v. Chr.; sie kennzeichnen die Arbeit als eine originalgriechische im Gegensatz zu der schematischen Eleganz der italischen Nachahmungen, der etruskischen Skarabäen. Den griechischen Charakter bezeugen endlich auch Material und Form des Steines. Der Bergkristall wurde in der eigentlich griechischen Glyptik häufig verwendet, während er der etruskischen fremd ist. Ebenso findet sich die skarabäoide Form bei etruskischen Steinen nie; hier ist der Skarabäus die Regel. Dagegen ist in der griechischen Steinschneidekunst diese Form die klassische.

G. Habich.

## BAYERISCHES NATIONALMUSEUM.

Die zahlreichen architektonischen und statuarischen Funde aus dem spätrömischen Kastell Kellmünz bei Memmingen (vgl. Anzeiger 1913 S. 448) wurden bei neuer Aufstellung zu einer abgeschlossenen Gruppe vereinigt. Sie konnten durch eine interessante Löwenfigur bereichert werden, die wie die andern Stücke in den Fundamenten des Kastells gefunden wurde und sich seither in Privatbesitz befand. Das im ganzen wohlerhaltene Stück aus Tuffstein stellt auf einer Platte den Löwen etwa in halber Lebensgröße dar, wie er niedergekauert zwischen seinen Pranken den Kopf eines Widders hält. In Verbindung mit den kräftig aufgesetzten Hinterfüßen entsteht durch diese Stellung eine sehr wirkungsvolle lebendige Silhouette. Solche im provinzialrömischen Gebiet nicht seltene Gruppen, welche ursprünglich auf hellenistische, wohl kleinasiatische Vorbilder zurückgehen, dienten als Grabmalaufsätze und sind vielleicht als Personifikationen des die Seele verschlingenden Orkus zu denken; vgl. Haug-Sixt, Die römischen Inschriften und Bildwerke Württembergs [2], Nr. 154, S. 264, und verwandte

Stücke im Historischen Museum der Pfalz in Speier, abgebildet im Bericht des Museums 1914, Nr. 2, S. 144.

Ph. M. Halm.

## UNSIGNIERTE MEISTERVASEN.

Obwohl mir bei der Bearbeitung der Vasenkunde für das Handbuch der Archäologie nichts ferner liegt, als Wert auf Zuweisungen unsignierter Gefäße an bekannte Meister zu legen, drängen sich solche doch oft genug auf. Einzelne davon geben Veranlassung zu Fragen an die Fachgenossen, die ich hier öffentlich stelle, weil dies teils überhaupt, teils zurzeit der gegebene Weg dafür ist; in der wissenschaftlichen Öffentlichkeit werden sich ja wohl die, für welche der Begriff »feindlicher Fachgenosse« eine contradictio in adiecto ist, am ehesten wieder zusammenfinden. Auskünfte kommen auch in zwei bis drei Jahren noch nicht zu spät.

1. Was ist aus der Hydria bei Cecil Smith, Forman Collection Nr. 285 geworden? Sie verdient eine bessere Abbildung nicht deshalb, weil sie offenbar von Charitaios bzw. seinem Maler stammt, sondern weil dieser bescheidene Vertreter des späteren schwarzfigurigen Stils als Pferdemaler einen bemerkenswerten Realismus zeigt; von seiner verschollenen signierten Hydria besitzen wir aber nur mangelhafte Durchzeichnungen (Wiener Vorlegeblätter 1889, Taf. 6, 2).

2. Von Timagora gibt es anscheinend unsignierte Hydrien, so die bei Leroux, Vases de Madrid Taf. 3 abgebildete, die etwas älter als die signierten sein dürfte (vgl. Wiener Vorlegeblätter 1889, Taf. 5,4). Es wäre zu prüfen, ob ihr auch die Hydria in Petersburg, Stephani Nr. 142 gehört, auf welcher der Name des späteren Lieblings von Exekias, Onetorides, erscheint.

3. Vielleicht wird die längst geplante Veröffentlichung der Kopenhagener Kanne Nr. 108 durch den Hinweis darauf beschleunigt, daß sie, soweit ich aus dem Kopfe urteilen konnte, von dem Kolchosmaler zu stammen scheint (Wiener Vorlegeblätter 1889, Taf. 1,2).

4. Bekanntlich besitzen wir nur von zwei Vertretern des strengen rotfigurigen Stils, Epiktet und Duris, Malersignaturen, die sehr bedeutende Entwickelungen bzw. Stilwandlungen urkundlich verbürgen. Epiktet scheint fast die ganze Zeit des strengen Stils erlebt und sich rührend bemüht zu haben, die Entwickelung mitzumachen. Dabei verlor sich seine in der Frühzeit wurzelnde individuelle Feinheit und Anmut, weil er nicht den zu Sotades führenden Weg ging, sondern im Widerspruch mit seiner Begabung in Nachahmung einer großmeisterlichen, zu klassischer Einfachheit hinstrebenden Richtung geriet: er schloß sich dem Stil an, den wir von Euthymides über den Kleophradesmaler und seinen Kreis bis zu den Spitzamphoren, die den Stil des Makron fortsetzen, verfolgen können (vgl. Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei Taf. 14, 81, 52, 34, 104, 94 f.; II, Abb. 66). Schon ein frühes Werk auf diesem Wege, die Wiener Halsamphora, ist nicht sehr erfreulich (Arch.-ep. Mitt. Österr. V, 1881, Taf. 4); vollends trocken und schwunglos ist die späte Pelike in Berlin (unzureichend abgebildet bei Gerhard, Auserlesene Vasenbilder, Taf. 299; Furtwängler Nr. 2170, vgl. Beazley, Journ. hell. stud. XXX, 1910, 61 f). Zu dieser Pelike ist nun neuerdings ein zweifellos zuzuweisendes unsigniertes Werk gekommen, der Stamnos Notizie degli scavi XIII 1916, 46 ff. Der Herausgeber Giglioli hat den Zusammenhang nicht erkannt — wer, der nicht gerade in dieser Forschung steht, denkt dabei auch an Epiktet —, hat aber die stilistischen Elemente zum Teil richtig empfunden. Dies figurenreiche Gefäß gibt nun eine viel breitere Grundlage für die Kenntnis der Malweise des alten Epiktet zur Zeit der Perserkriege als die signierte Pelike. Ich möchte daher die Aufmerksamkeit der Fachgenossen, denen große Museen zur Verfügung stehen, darauf lenken.

Basel. E. Pfuhl.

## KNUST-STIFTUNG.

Die Philosophische Fakultät der Universität Leipzig stellt folgende Preisaufgabe der Knust-Stiftung:

Die archaische Kunst der Italiker, besonders der Etrusker, Architektur, Ornamentik und Bildnerei, ist mit ihren Hauptquellen, der orientalischen und griechi-

schen Kunst, durchzuvergleichen, die Einflüsse der verschiedenen griechischen Kunstgebiete nach Möglichkeit zu sondern und ihre zeitliche Abfolge festzustellen, dabei auch auf etwaige Ansätze italischer Eigenart zu achten. Gefordert wird möglichst vollständige Benutzung der Vorarbeiten, auch der in Aufsätzen, Dissertationen und sonst zerstreuten.

Die beste Lösung der Aufgabe wird mit einem Preise von 1000 M. gekrönt. Die Bewerber müssen an der Universität Leipzig studieren oder studiert haben. Die Manuskripte sind bis zum

24. Juni 1920

an das Dekanat der Philosophischen Fakultät in Leipzig zu senden. Jedes Manuskript muß mit einem Kennwort versehen sein, das wiederum als Aufschrift einem versiegelten Briefumschlag dient, der den Namen des Verfassers enthält. Alles Weitere ist aus den Satzungen der Knust-Stiftung zu ersehen, die das Sekretariat der Philosophischen Fakultät der Universität Leipzig, Ritterstraße 16/22 I, auf Wunsch versendet.

Leipzig, den 24. Juni 1917.

Der Dekan der Philosophischen Fakultät
Dr. Des Coudres

---

## ARCHÄOLOGISCHE GESELLSCHAFT ZU BERLIN.

### Sitzung vom 2. Januar 1917.

Den Vorsitz führte Herr Dragendorff. Herr Studniczka entwickelte in eingehender, durch viele Lichtbilder veranschaulichter Darlegung seinen Nachweis des Menanderbildnisses, den bisher ausführlich, nach der Niederschrift eines vor bald 20 Jahren gehaltenen Vortrags, nur J. J. Bernoulli, Gr. Ikon. II 111 ff., mitgeteilt hat, nicht ohne Lücken, die für Zweifel Raum gelassen haben. Da das Erscheinen des vom Vortragenden geplanten größeren Werkes »Imagines Illustrium« durch den Krieg noch weiter verzögert wird, soll wenigstens dieser Vortrag bald (in Ilbergs Jahrbüchern) veröffentlicht werden.

### Sitzung vom 6. Februar 1917.

Wegen Kohlenmangels mußte die Sitzung ausfallen.

### Sitzung vom 6. März 1917.

Den Vorsitz führte Herr Dragendorff. Herr W. Amelung sprach über eine neue Ergänzung der Berliner Polyhymnia und die sogenannte Musengruppe des Philiskos. Der Vortrag wird in ausführlicher Form im Archäologischen Jahrbuch erscheinen.

### Sitzung vom 3. April 1917.

Den Vorsitz führte Herr Dragendorff; er legte die Photographie des kolossalen, von den Österreichern gefundenen Zeuskopfes aus Aigeira vor, der zweifellos von dem auch von Pausanias VII 26, 4 dort erwähnten Kultbilde, einem Werke des Atheners Eukleides stammt. Herr Amelung fügte einige Bemerkungen über den Stil des Kopfes, der Verwandtschaft mit den Köpfen von Lykosura zeigt, hinzu. Herr Borchardt sprach sodann über die Kunst Amenophis' IV. Das Wesentlichste des Vortrages ist gleichzeitig in den Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft Nr. 57 (März 1917) S. 18—24 gedruckt erschienen, wurde aber vom Vortragenden durch Vorzeigung zahlreicher, zum Teil noch nicht bekanntgegebener Lichtbilder weiter ausgeführt. Für die ägyptische Kunstgeschichte ist das Ergebnis, daß alles, was man bisher als frühe, strenge Kunst Amenophis' IV. bezeichnete, auf Amenophis III. zurückzuführen, d. h. bereits unter diesem entstanden ist.

### Sitzung vom 1. Mai 1917.

Den Vorsitz führte Herr Dragendorff. Herr Robert Grosse sprach über »Bewaffnung und Artillerie des spätrömischen Heeres (4.—7. Jahrhundert)«. Das archäologische Material ist für diese Periode viel spärlicher als für die vorhergehende. Wenig ergeben die Inschriftsteine, etwas mehr die Bilderhandschriften, die aber teilweise noch nicht genügend ediert sind. In dem Zeitalter Justinians mehren sich die byzantinischen Mosaiken und Elfenbeinschnitzereien, die auch militärische Dinge darstellen. Wenn die Funde wenig ergeben, was sich mit

Sicherheit dem 4.—7. Jahrhundert zuweisen läßt, so liegt dies daran, daß das ausgehende Altertum und das beginnende Mittelalter im allgemeinen wenig Neues brachten, sondern die überlieferten Formen beibehielten. Manche wertvollen Nachrichten finden sich bei Ammianus Marcellinus und Prokop, einiges Brauchbare auch im Anonymus de rebus bellicis, bei Vegetius, Agathias, im Anonymus-Köchly. Auch die späteren byzantinischen Taktiker sind heranzuziehen. Den Anonymus de rebus bellicis verweist der Vortragende in die Zeit zwischen 366 und 378, Vegetius in den Beginn des 5., den sogenannten Maurikios in den Beginn des 8. Jahrhunderts.

Die römische Form des Panzers erhält sich im Osten mindestens bis ins 7. Jahrhundert, im Westen läßt sie sich bis in die Zeit der Karolinger nachweisen. Nebeneinander finden sich lorica squamata, hamata, segmentata, thorax stadios. Die Panzerreiter sind auch an den Armen und Beinen geharnischt. Das Fußvolk trägt im 4. Jahrhundert zunächst noch durchweg Metallpanzer, dann aber überwiegen immer mehr die leichtbewaffneten barbarischen auxilia, die Helm und Panzer verschmähen. In Byzanz ist mindestens bis ins 10. Jahrhundert der Reiter gepanzert, während bei der mißachteten Infanterie nur im ersten, unter Umständen auch im zweiten und letzten Gliede Schwerbewaffnete stehen.

Der Helm erscheint in mannigfaltigen Formen, mit kegelförmigem Bügel, mit herabhängendem Busch oder auch ohne Verzierung, mit oder ohne Nackenschutz, Backen- und Ohrenklappen. Bei den Panzerreitern, den clibanarii oder catafractarii, war auch Visier häufig. Im 4. Jahrhundert wurde unter dem Helm vielfach eine Schutzkappe von Filz oder Leder getragen, die aber später außer Gebrauch kam. Auf byzantinischen Bildern pflegen die den Kaiser begleitenden Gardesoldaten barhäuptig dargestellt zu werden.

Die Beinschienen sind in diesem ganzen Zeitalter gebräuchlich, anscheinend sowohl bei der Kavallerie als auch bei dem schwerbewaffneten Fußvolk.

Der Schild ist durchweg kreisrund oder elliptisch, eckige Form läßt sich nicht nachweisen. Auch der Rundschild wird scutum genannt. Er besteht aus mehreren Brettern; daß er gewölbt war, ist öfters bezeugt, doch haben sich auch ganz flache Rundschilde anscheinend römischer Arbeit gefunden. Der Buckel kommt in verschiedenen Formen, teils flach, teils mehr erhaben vor; durch Funde und bildliche Darstellung ist auch als spätrömisch erwiesen ein Buckel mit einer starken, stumpfen, stabähnlichen Verlängerung. Die Schilde waren bunt und nicht geschmacklos bemalt mit den verschiedenartigsten Ornamenten und Abzeichen; an diesen waren die Truppenteile zu erkennen; zusammengehörige Regimenter hatten ähnliche Schildzeichen. Im 6. Jahrhundert führt die Garde das Monogramm Jesu. Damals trugen die berittenen Bogenschützen an den Schultern manchmal einen kleinen Schild ohne Handhabe, der Gesicht und Hals deckte.

Das römische Kurzschwert blieb mindestens bis ins 6. Jahrhundert im Gebrauch; genannt wurde es damals aber meist nicht mehr gladius, sondern παραμήριον oder semispathium. Die üblichste Waffe scheint aber bereits im 4. Jahrhundert das Langschwert, die ursprünglich barbarische, den Auxiliartruppen eigene spatha gewesen zu sein. Man muß sich sehr hüten, aus einem dieser Wörter ohne weiteres auf eine bestimmte Schwertform zu schließen, da die militärische Terminologie vielfach sehr ungenau ist und einzelne Ausdrücke mehrfache Bedeutungswechsel durchgemacht haben; z. B. vermeidet Ammian das Wort spatha und spricht immer von gladius oder mucro; eine Novelle nennt das Kurzschwert ensis; spatha bezeichnet im Anfang des 8. Jahrhunderts einen Krummsäbel, später wieder eine gerade Stichwaffe. Zweimal, auf der Arcadiussäule und dem Grabstein eines circitor, findet sich ein gewaltig breites, krummes, hackmesserartiges Reiterschwert. Vielleicht läßt auch der Ausdruck ἀκινάκης bei Prokop B G IV 29, 23 auf einen Krummsäbel, und zwar hier bei der Infanterie, schließen.

Das pilum wird allmählich ungebräuchlich, im 5. Jahrhundert findet es sich unter dem Namen spiculum oder berba = keltisch beru = verutum (Kempf) hauptsächlich noch bei barbarischen Hilfstruppen, im

6. Jahrhundert ist es verschwunden. Die genauen Maße, die Vegetius für das spätrömische pilum angibt, sind durch Funde als zuverlässig erwiesen. Vielleicht ist der fränkische ango eine Abart des pilum.

Sonst trägt das Fußvolk eine mindestens mannslange Lanze, wohl vor allem Stoßwaffe, die Kavallerie eine noch längere Reiterlanze. Die berittenen Bogenschützen des 6. Jahrhunderts trugen sie vielfach über die Schulter gehängt. Daneben ist der Wurfspeer allgemein im Gebrauch, die Isaurier waren als Speerschleuderer berühmt. Eine bildliche Darstellung zeigt einmal eine zweizinkige Harpune.

Eine Neuerung des 4. Jahrhunderts ist der mit Blei beschwerte Wurfpfeil, ursprünglich Spezialwaffe zweier illyrischer Legionen. Jeder Mann trug fünf solcher Pfeile im Schilde bei sich, ihre Wirkung war gut. Gefunden haben sie sich öfters, die Abbildungen des Anonymus de rebus bellicis ed. Schneider sind wertlos. Genannt wurde die Waffe plumbata oder mattiobarbulus, letzteres Wort abzuleiten von keltisch mato = iacere und dem bekannten Fisch, der Barbe (Kempf). Bei den Byzantinern wird der Wurfpfeil bis ins 9. Jahrhundert erwähnt, im 8. heißt er μαρτζοβάρβουλον oder ματζυμάρβουλον, im 9. σαλίβα; damals wurde er im Köcher getragen. Vielleicht ist er identisch mit der Jagdwaffe, die im Westen unter den Namen iaculum, javelot, gabylôt bis ins 13. Jahrhundert nachzuweisen ist und ebenfalls im Köcher getragen wurde.

Vom 3. Jahrhundert an können wir eine immer stärkere Orientalisierung der römischen Kriegführung beobachten. Hauptmerkmal dieser Entwicklung ist das ständig zunehmende Vorwiegen der Reiterei und der Bogenwaffe. Im 4. Jahrhundert sind bereits die berittenen Bogenschützen eine vornehme Elitetruppe, im 5. wird ein wesentlicher Teil sämtlicher Rekruten im Bogenschießen ausgebildet, im 6. ist fast das ganze Heer, Fußvolk wie Reiterei, mit dem Bogen bewaffnet. Die Schießkunst wurde mit größter Liebe nach sorgfältig erdachten Methoden gepflegt, die technischen Leistungen waren trefflich. Der Bogen wurde nach dem rechten Ohr hin aufgezogen, seltener nach Hals oder Brust hin; jenes verdiente den Vorzug, aber auch die zuletzt angeführte Art des Spannens ist bildlich wie literarisch nachzuweisen. Über Material und Größenverhältnisse erfahren wir nichts Genaueres; die Abbildungen zeigen einen Bogen mittlerer Größe mit doppelter Krümmung, eine Form, die wir schon früher auf den Grabsteinen römischer Auxiliarsoldaten antreffen. Trotz der Erfolge Justinians bezeichnet das 6. Jahrhundert dem 4. gegenüber einen starken militärischen Niedergang, aber allein in der Tatsache des Vorwiegens der Reiterei und der Bogenwaffe vermag der Vortragende im Gegensatz zu der herrschenden Anschauung keine Entartung zu sehen: neue Gegner und veränderte Verhältnisse waren es, die gebieterisch neue Formen der Kriegskunst verlangten.

Der Dolch blieb im Gebrauch. Die Streitaxt war im 5. und 6. Jahrhundert eine übliche Waffe; bei den späteren Byzantinern spielt sie unter dem Namen τζίκουρις = securis eine große Rolle. Es gab einfache und Doppeläxte, solche mit schmaler und breiter Schneide. Eine Abart der fränkischen Francisca, eine Schmalaxt ohne die für diese typische Krümmung von Klinge und Schaft, ist auch als spätrömisch nachzuweisen.

Im 4. Jahrhundert ist das Palintonon, das Steilgeschütz, verschwunden. Im Gebrauch blieb die ballista, unter der das alte, zeitweise auch catapulta genannte Euthytonon zu verstehen ist, ferner der onager oder scorpio, der μονάγκων der Griechen. Im 5. Jahrhundert ist auch als besonders gebräuchlich nachzuweisen die arcuballista, wohl identisch mit dem griechischen gastraphetes = Armbrust. Ballista und onager waren Torsionsgeschütze. Diese gerieten im Abendlande nach dem Sturze Westroms in Vergessenheit, die Byzantiner bewahrten sie aber viel länger. Wenn z. B. im 10. Jahrhundert ein στρεπτὸν μετὰ λαμπροῦ erwähnt wird, so handelt es sich wahrscheinlich um ein Torsionsgeschütz, das griechisches Feuer schleuderte. Der onager wurde von den Arabern und später von den Kreuzfahrern übernommen. Jetzt war aber die Torsion vergessen und durch einen Hebelarm mit Gegengewicht ersetzt. Die hohen und niederen »gewerfe« des Mittelalters, die blîde und mange, waren letzte Ausläufer des antiken

onager. Die Abbildungen des Anonymus de febus bellicis, die balista quadrirotis und rulminalis, sind so, wie sie in der Schneiderschen Ausgabe vorliegen, unverständlich. Der Vortragende glaubt nicht, daß die Rekonstruktion des Oberst Schramm zutreffend ist; er hält auch für irrig die Behauptung Richard Nehers, daß die balista fulminalis in den Beschreibungen Ammians und Prokops wieder begegnet. Doch ist darüber ein endgültiges Urteil erst möglich, wenn die von Neher zu erhoffende Neuausgabe erschienen ist. Und auch dann wird erst eine neue Rekonstruktion die praktische Brauchbarkeit dieser Geschütze erweisen müssen.

Der Vortrag wird in erweiterter Form und in einem größeren Rahmen im Druck erscheinen.

## Sitzung vom 5. Juni 1917.

Den Vorsitz führte Herr Noack. Er leitete die Sitzung ein mit folgendem Nachruf auf Botho Graef. »Ich habe eines schmerzlichen Verlustes zu gedenken, den unsere Wissenschaft, und nicht sie allein, in diesem Frühjahr erlitten hat. Im April ist der Jenaer Archäologe Professor Botho Graef einem Herzleiden erlegen, das den bis dahin in erstaunlicher jugendlicher Frische und Energie erhaltenen Mann in den 2 Jahren des sehnlichst herbeigewünschten und 1915 erreichten militärischen Dienstes zwar nicht erst erfaßt, aber sich doch erst dann zu lebengefährdender und schließlich lebennehmender Stärke entwickelt hat.

Einzelne von Ihnen, die seit langem unserer Gesellschaft angehören, werden sich noch gern der Vorträge und eindringenden Besprechungen entsinnen, die er neuen Werken, wie Puchsteins »Griechische Tempel«, dessen Theaterbuch, Böhlaus »Aus ionischen und italischen Nekropolen«, Bethes illustrierter Terenzausgabe u. a. gewidmet hat.

Er gehörte hierher durch Familie, Jugend, Erziehung und Studium. Er hat nie vergessen und in seiner Lehrtätigkeit gern bezeugt, was er streng philologischer Methode in Vahlens Seminar verdankte. Als Philolog ist er mit Begeisterung nach Greifswald zu Wilamowitz gegangen, als Archäologe hat er als Schüler Roberts hier promoviert. Und dann haben ihn die wertvollen Studien seiner Stipendiatenzeit, besonders über Plastik, in Rom und in Athen, endgültig zur Archäologie geführt, für die er sich auch an unserer Universität habilitierte, zugleich dem Institut längere Jahre durch die Mitarbeit am Archäologischen Jahrbuch und Anzeiger verbunden.

Glücklich ist er dann dem Rufe nach Jena gefolgt, wo eine reiche, vielseitige, dankbare Wirksamkeit begann. Wenn diese immer richtig verstanden und gewürdigt worden wäre, und wenn es dann weiter mit rechten und gerechten Dingen zugegangen wäre, so hätte ihm das bittere Unrecht nicht angetan werden dürfen, daß ihm die Erreichung des vollen Zieles seines Berufes, wo auch immer, versagt worden ist.

In Jena hatte er alsbald die Aufgabe der Einrichtung und Ordnung der Abgußsammlung in Theodor Fischers neuen schönen Räumen zu erfüllen — und er tat es nach mustergültigen und für solchen Zweck vorbildlichen Grundsätzen, die er in seiner Rede bei der Eröffnungsfeier dargelegt hat, was eine Abgußsammlung in den durch den Gipsabguß gezogenen Grenzen wissenschaftlich und ästhetisch sein soll und kann und was nicht [1]).

Was er dort in Jena (wo die Professur mit der Archäologie auch den Lehrauftrag für neuere Kunstgeschichte verband) gewesen ist für viele, »als Lehrer, Freund und Erzieher seiner Studenten, als Führer des gebildeten Publikums seiner Stadt zu ältesten wie zu neuesten Kunstwerken«, das ist ihm in knappen Worten trefflich nachgerühmt worden [2]), Worten, die immerhin nicht ganz bezeugen konnten, wie viel er in seiner reifen Menschlichkeit in verständnisvollstem Eingehen auf andere, in treuer Freundschaft geleistet hat.

In Jena konnte er die Publikation der »Antiken Vasen von der Akropolis in Athen« in Angriff nehmen, mit der sein Name dauernd verbunden bleibt, auch wenn er sie nicht hat zu Ende führen können — wie so manches andere, das er uns noch zu sagen gehabt hätte; er ist inmitten wertvoller Arbeitspläne dahingegangen.

---

[1]) Gedruckt in Zeitschrift für Museumskunde 1909.
[2]) Frankfurter Zeitung vom 16. April 1917.

Aber solche große, langfristige Inventarisationsarbeit, so gewissenhaft sie auch ausgeführt wurde, lag ihm streng genommen nicht, und er trachtete auch überhaupt nicht so sehr danach, die Ergebnisse aller Arbeit und aller Studien im Druck bekannt zu geben. Darum ist seine wissenschaftliche Produktivität sehr viel umfassender gewesen, als sie in mannigfachen methodisch klaren, einfach sachlichen Abhandlungen erscheint. Er hatte, seiner ganzen Art entsprechend, das viel stärkere Bedürfnis, sich über die wissenschaftlichen Probleme, die ihn unausgesetzt beschäftigten, mündlich auszusprechen, lehrend, ich möchte fast sagen: predigend, und hat es bis zum letzten Lebenstage getan.

Wie wenige war er zum Lehrer kunstgeschichtlicher Entwicklung und zum Interpret des Kunstwerkes, zur Analyse künstlerischen Schaffens berufen durch ein tiefinnerliches Verhältnis zur Kunst überhaupt. Gewählter literarischer Geschmack, liebevolle, von höchsten Ansprüchen an sich selbst getragene Pflege größter deutscher Musik, vor allem Bachs, und ein volles Aufgehen, täglich und stündlich, in Wesensfragen bildender Kunst — das war ihm gleichsam Natur. Es ist ein kluges Urteil, das Wilhelm Wätzold in jenem Nachruf aussprach, wenn er sagte: »Vielleicht sah Graef die gelehrte Arbeit nur als einen notgedrungenen Ersatz dafür an, daß ihm die schöpferische Kraft in einer Kunst versagt war.« Wenn die Natur sich gleichsam so geholfen hätte, so widerspricht dem natürlich nicht, daß Graef Gelehrter aus voller Überzeugung war, und daß er es voll Stolz war.

Wenn er mit den Jahren immer mehr sich auch in die Werke neuerer und neuester Künstler versenkte, so geschah es aus einer inneren Notwendigkeit, weil ihm große, wahrhafte Kunst eine Einheit war, eine Einheit, trotz aller zeitlichen Bedingtheiten, mit ewig gültigen Gesetzen. Und auch aus dem, was ihm die Betrachtung der modernen Kunst als wesentlich und bedeutend ergab, hat er Früchte der Erkenntnis gesammelt auch für die Antike.

Zu erkennen das Wesentliche und Triebkräftige in dem Geheimnis künstlerischer Ausdrucksform war seine Sehnsucht. Sehnsucht aber war ihm »die Kraft, die der Seele Schwung verleiht« — und »wenn der Schwung zum Überschwung wird, kann er große Taten vollbringen«.

Aber ich kann ihm nicht besser gerecht werden, als ihn zum Schlusse selbst noch mit einem andern Bekenntnis [1]) zu Ihnen reden zu lassen:

»Auf den Zusammenhang der Teile im organischen Aufbau des Kunstwerkes kommt alles an, so wie Augustin lehrt, daß wir die Schönheit des Kosmos nur erkennen können, wenn wir das Ganze betrachten und nicht die Teile, die wir falsch beurteilen, weil wir den Zusammenhang nicht kennen.«

»Wir fassen Kunstwerke mit der Empfindung auf, und je mehr wir der Forderung entsprechen wollen, sie als Ganzes als aus einer eigenen Weltanschauung hervorgegangen aufzufassen, desto mehr müssen wir uns selbst mit unserem ganzen Menschen einheitlich empfindend ihnen gegenüber verhalten. Dabei können wir es nicht verhindern, daß wir uns abgestoßen oder angezogen fühlen, und hier liegt die große Schwierigkeit, der das Verständnis neuerer Kunstwerke von stark ausgeprägtem Eigenwesen begegnet. Offenbar sind nun aber die Eigenschaften eines Kunstwerkes an sich ebenso fest und eindeutig vorhanden wie die eines Menschen, gleichviel, ob sie von seinen Zeitgenossen anerkannt werden oder nicht.«

»Wer Menschen danach beurteilt, wie sie ihm persönlich gefallen, wird mit Recht als unsittlich getadelt. Auch Kunstwerke haben wir zu erkennen und nicht nach unserem Wohlgefallen zu beurteilen.«

»Was Menschen gegenüber sittliche Pflicht ist, das ist Kunstwerken gegenüber die erste und vornehmste Pflicht redlicher Wissenschaft. Unser Empfinden übermittelt uns alles, was im Kunstwerk lebendig wirksam ist, und dann haben wir mit unserem Erkennen einzusetzen, und wenn es auch keine durchaus exakten Methoden gibt, es gibt doch mehr als einen Weg, um zu erkennen, ob ein Kunstwerk gut oder schlecht, besser gesagt, ob ein Werk Kunst oder Nichtkunst sei. Aber nicht die Analyse des Kunst-

[1]) Aus Botho Graef, Hodlers und Hofmanns Wandbilder in der Universität Jena 1910.

werkes führt zu dieser Erkenntnis, sondern die Selbstbesinnung über unser eigenes Verhalten. Bei dem guten Willen, in sich selbst die Unterscheidung zu versuchen zwischen dem Erkannten und der unmittelbar instinktmäßigen Wirkung des Kunstwerkes, fängt erst die ernst zu nehmende Beschäftigung mit der Kunst an. Ihr Lohn ist die Bereicherung unserer Empfindungsfähigkeit, unseres Verständnisses, unserer Empfänglichkeit, und damit die Möglichkeit, aus immer mehr und verschiedenen guten Kunstwerken Anregung, Belehrung, Veredlung zu ziehen — Kultur.«

»Diese Fähigkeit, sein Erkennen, das doch zunächst auf dem Wege des Empfindens und Erlebens gewonnen war, von seinem persönlichen Fühlen zu trennen, ist nicht nur das wahre Unterscheidungsmerkmal des Fachmanns vom Laien, sondern ein Kennzeichen innerlicher Bildung. Sie ist nur in langer und schwerer Selbstzucht zu erwerben.«

So wollen wir dem freimütigen Manne, dem überzeugten, unabhängigen Forscher und Kämpfer für die Kunst, dem stolzen und ungebeugten Kämpfer auch gegen die Ungunst des Lebens — ungebeugt bis zur letzten Stunde — ein warmes Andenken bewahren und ihm das χαῖρε φίλε θυμέ nachrufen ins elysische Gefilde, und die ihn gekannt und geschätzt haben, werden sein Bild bewahren: in hoher, elastischer Gestalt, in geistvollen Gesprächen mit den Freunden über seine geliebte, ihm so heilige Kunst — ganz so, wie er im Leben war!

Darauf trug Herr Noack vor über »Giebelkompositionen«. Der Vortrag wird an anderer Stelle unverkürzt erscheinen.

### Sitzung vom 3. Juli 1917.

Den Vorsitz führte Herr Noack. Herr W. Amelung sprach über einen im Kestner-Museum zu Hannover befindlichen Jünglingskopf, der bisher von H. Willers in seinen Studien zur griechischen Kunst mit unzureichenden Ausführungen publiziert worden war. Der Vortragende konnte der Gesellschaft einen Abguß des Kopfes zeigen, dessen Herstellung er dem Entgegenkommen des Herrn Dir. Dr. Brinckmann verdankte. Er wies die nahe Verwandtschaft des Kopfes, über den er ausführlich in den Schriften des deutschen Archäologischen Institutes zu handeln denkt, mit den Köpfen in den Metopen des Heraion in Selinunt nach, zog zur Erläuterung einen Kopf in Wien heran (ehemals in Catajo; E.-A. 50/51), den er ebenfalls der Kunstschule zuschrieb, der wir jene Tempelskulpturen verdanken, und suchte, von diesem Punkt ausgehend, ein Bild der früheren und der weiteren Entwicklung jener Schule zu geben, deren Kreisen auch der Meister des Wagenlenkers in Delphi nicht ferngestanden haben dürfte.

## INSTITUTSNACHRICHTEN.

Seitens der Königl. Preußischen Regierung wurde Herr Prof. Dr. Noack in Berlin zum Mitgliede der Zentraldirektion ernannt.

Eine Sitzung der Zentraldirektion fand am 26. September statt. An derselben nahmen von den Leitern der Zweiganstalten die Herren Delbrueck, Karo und Koepp teil.

## ZU DEN INSTITUTSSCHRIFTEN.

Von den Antiken Denkmälern Bd. III ist das 4. Heft erschienen. Es bringt auf 8 Tafeln die neuerworbene thronende Göttin der Berliner Museen. Das Heft ist in beschränkter Anzahl auch einzeln zum Preise von 40 M. zu haben.

Von den Römischen Mitteilungen ist Bd. XXXII (1917) Heft 1 u. 2 fertiggestellt. Bd. XXXI (1916) soll das Generalregister zu Bd. I—XXX enthalten und wird nachgeliefert.



# JAHRESBERICHT

## DES KAISERLICH DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS

## FÜR DAS JAHR 1916.

Eine Plenarversammlung der Zentraldirektion hat im Jahre 1916 nicht stattgefunden. In wichtigen Fällen holte der Generalsekretar die Entscheidungen der Mitglieder schriftlich ein. Abgesehen von einer Reise nach Frankfurt a. M. zur Teilnahme an der Sitzung der Römisch-Germanischen Kommission war er ständig in Berlin anwesend. Herr Burghardt war weiter im Heeresdienst beschäftigt.

Aus der Zentraldirektion schieden im Laufe des Jahres die Herren Noack, v. Salis und Watzinger durch ihre Berufungen nach Berlin bezw. Münster und Tübingen aus. Durch den Tod wurde ihr der Vertreter der thüringischen Staaten, Herr Graef, entrissen, dessen langjähriger Mitarbeit wir auch an dieser Stelle dankbar gedenken.

Das Institut verlor aus der Zahl seiner Mitglieder die Herren E. Bormann (O. M.), D. Fimmen (C. M.), B. Graef (O. M.), G. Maspero (O. M.), M. Meurer (O. M.), F. Ohlenschlager (O. M.), M. Ohnefalsch-Richter (C. M.), H. v. Rohden (O. M.), P. Weizsäcker (C. M.).

Neue Mitglieder wurden nicht ernannt; ebenso wurde von der Verleihung von Reisestipendien Abstand genommen.

Vom Jahrbuch und Anzeiger ist der XXXI. Band erschienen. In gewohnter Weise wurde der Generalsekretar bei ihrer Herstellung durch die Herren Brandis und Malten unterstützt. Letzterer begann auch die Bearbeitung des Registerbandes zum XXI.—XXX. Bande des Jahrbuches. Die äußeren Schwierigkeiten der Herstellung unserer Zeitschriften, namentlich die Drucklegung, mehren sich leider beständig, während wissenschaftliches Material ihnen nach wie vor in erfreulicher Weise zuströmt. Doch hoffen wir sie auch weiterhin einigermaßen regelmäßig erscheinen lassen zu können. Von den Antiken Denkmälern erschien das 3. Heft des III. Bandes, während Heft 4 in der Herstellung fast vollendet werden konnte und bei Erscheinen dieses Berichtes bereits ausgegeben ist.

Herrn Robert danken wir die energische Förderung des Sarkophagwerkes. Bd. III, 3 ist im Druck weit vorgeschritten.

Unternehmungen in Pergamon verboten sich durch die Zeitverhältnisse. Von den für diese Ausgrabungsstelle zur Verfügung stehenden Mitteln wurde nur ein kleiner Bruchteil für einige notwendige Ausbesserungsarbeiten verwendet. Die Mittel des Iwanofffonds blieben unverbraucht, ebenso wie auch die aus dem Stifterfonds bestrittenen Unternehmungen nicht gefördert werden konnten. Den Stiftern, die uns auch in diesem Jahre in Hoffnung auf künftige neue Arbeitsmöglichkeiten ihre Beiträge gespendet hatten, schulden wir aufrichtigen Dank.

In Rom ruhte die wissenschaftliche Arbeit ganz. Herr Delbrueck war auch weiterhin in Berlin im Kriegsministerium tätig.

Die gewaltsame Unterbrechung unserer Arbeit in Athen ist vorausgreifend schon

im Bericht für 1915 erwähnt worden. Bis zur letzten Stunde war in unserer athenischen Zweiganstalt die wissenschaftliche Tätigkeit eine rege gewesen. Herr Karo war zu einer Grabung in Tiryns; Herr Knackfuß nahm zum Teil gemeinsam mit Herrn Karo in Olympia Aufräumungs- und Ordnungsarbeiten vor. Vor allem konnten die Grabungen am Dipylon fortgesetzt werden, über deren interessante Ergebnisse bereits kurz im Arch. Anzeiger berichtet ist. Die Grabungen wurden erst am Abend vor der erzwungenen Abreise unserer Herren Sekretare geschlossen.

Der plötzliche Aufbruch von Athen gestattete leider nicht mehr, den fast vollendeten Band der Athenischen Mitteilungen fertigzustellen oder das Material dafür zur Fertigstellung nach Deutschland überzuführen. So muß diese Veröffentlichung voraussichtlich einstweilen ruhen. Das Institut ist der Obhut der griechischen Regierung anvertraut.

Herr Karo ist auf Veranlassung der Zentraldirektion nach Smyrna übergesiedelt, um sich im Einverständnis mit der Verwaltung der Altertümer in Konstantinopel mit seinem sachkundigen Rat an dem Schutze unserer Ausgrabungsplätze und der großen Ruinenstätten Kleinasiens zu beteiligen, die naturgemäß unter den gegenwärtigen Verhältnissen, angesichts der vielen militärischen und zivilen Bauten, die sie mit sich bringen, vielfach bedroht sind. Ebenso beteiligt er sich an der wissenschaftlichen Beobachtung der zahlreichen Zufallsfunde, welche durch derartige Bauten und Unternehmungen zutage gefördert werden. Mit besonderem Dank dürfen wir der weitgehenden Förderung gedenken, die Herr Karo bei diesen Bemühungen seitens der dortigen zivilen und militärischen Behörden gefunden hat. Ganz besonders sind wir Sr. Exz. Herrn Marschall Liman v. Sanders zu Dank für seine Unterstützung verpflichtet.

In Frankfurt hat mit Beginn des Geschäftsjahres 1916 Herr Koepp seine Tätigkeit als Direktor der Römisch-Germanischen Kommission begonnen. Wenn in den beiden ersten Kriegsjahren die lokale Forschung innerhalb Deutschlands stark beeinträchtigt war und vielfach ganz stocken mußte, kann jetzt bereits ein erfreuliches Wiederaufleben festgestellt werden. So hat auch die Tätigkeit der Kommission sich wieder gehoben, namentlich nach der Seite der Veröffentlichungen hin. Als besonders wichtig sei hier nur erwähnt, daß die Kommission, dem Bedürfnis nach einem fortlaufend über wichtige neue Funde, Arbeiten und Veröffentlichungen orientierenden Organe Rechnung tragend, das sich ergänzend neben die in weiteren Zeitabständen erscheinenden »Berichte« stellen soll, das einst von Felix Hettner begründete Römisch-Germanische Korrespondenzblatt übernommen hat. Im Verein mit dem bisherigen Herausgeber, Herrn Krüger in Trier, und dem Direktor des Römisch-Germanischen Zentralmuseums in Mainz, Herrn Schumacher, von Herrn Koepp herausgegeben, wird das Blatt, wie wir zuversichtlich hoffen, dazu beitragen, die Forschung in Deutschland weiter zu organisieren und zu beleben. Daneben schreiten die »Berichte«, die Materialien zur römisch-germanischen Keramik und die Kataloge der kleinen Altertumssammlungen fort. Der Text zur Veröffentlichung der Igeler Säule ist im Druck. Auch an dem Schutz der Altertümer im besetzten Gebiet hat die Römisch-Germanische Kommission sich beteiligt.

Dankbar erwähnen wir endlich, daß die Stadt Frankfurt a. M. der Römisch-Germanischen Kommission auch in diesem Jahre wie alljährlich 1500 M. überwiesen hat.

---



AMPHORA IN BONN.



# ARCHÄOLOGISCHER ANZEIGER

## BEIBLATT

## ZUM JAHRBUCH DES ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS

1917. III/IV.

Am 30. April hat ein unerwarteter Tod uns HERMANN WINNEFELD genommen. Wenige Monate zuvor hatte die Zentraldirektion ihn zu ihrem Mitgliede gewählt, um so auch äußerlich die enge Arbeitsgemeinschaft zu bekunden, die sie wie jeden unter uns seit langem mit ihm, dem allezeit Hilfsbereiten verband. Selbstlos in seinem Wirken, gewissenhaft in seiner Arbeit, so ist er durchs Leben gegangen, als der treue, verständnisvolle Hüter aller der Schätze, die unsere Königlichen Museen durch glänzende äußere Unternehmungen gewonnen, als ihr sorgfältiger Bearbeiter, den gründliche wissenschaftliche Bildung und klares Verständnis auch für jede fremde Leistung befähigte, sich in jede Aufgabe nachempfindend einzuarbeiten und sie in unermüdlicher Arbeit zu Ende zu führen. Die wissenschaftliche Leistung seines Lebens geht weit über das hinaus, was heute seinen Namen trägt.

Mit den Königlichen Museen, die einen unersetzlichen Verlust erlitten haben, trauern wir um ihn. Wir trauern aber auch um den Menschen, der durch seine schlichte Vornehmheit sich die Achtung und Liebe aller, die die Arbeit mit ihm zusammenführte, gewann.

---

Den Tod fürs Vaterland starb

DR. KARL HÄHNLE,

† den 24. März 1918.

Ehre seinem Andenken.

# DIE NEUERWERBUNGEN DES HAMBURGISCHEN MUSEUMS FÜR KUNST UND GEWERBE.

## I.

Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe, das die Sammlung Reimers erworben hat, — die die italischen Kulturen von der Frühzeit bis in den Hellenismus umfaßt, — ist weiterhin bestrebt, die Abteilung des griechisch-alexandrinischen und italischen Kunstgewerbes auszubauen. Von diesen Neuzugängen werden hier einige veröffentlicht, die von besonderem Interesse sind. — Die Möglichkeit der Angabe der Parallelen des Berliner Antiquariums in fast allen Fällen, sowie eine Reihe von anderen Notizen, besonders bei I—III, danken wir der großen Freundlichkeit des Herrn Professor Zahn.

### I. Griechisch-hellenistisches.



Abb. 1.

1. Abb. 1. Buntglasierter Skyphos, in der Form eines Napfes, mit Vogelhenkeln (vor längerer Zeit erworben).

Höhe 6,4 cm; oberer Durchmesser 8 cm; Fuß und Mündungsrand sind frei angedreht. Den Fuß des zweihenkligen Bechers bildet ein kleiner Wulst, aus dem die gebauchte ornamentierte Gefäßwandung hervorwächst. Die verdickte Lippe ist etwas nach innen gebogen. Die Henkel haben Ringform, auf denen Platten zur festen Auflage des Daumens aufgesetzt sind. Diese teilen sich, setzen sich halbmondförmig fort und endigen in die sogenannten Vogelköpfe, die am Rand der Gefäßmündung anliegen. Über das Gefäß hin ziehen in Preßtechnik die Zweige des Lorbeerbaumes mit seinen Früchten. Die Anordnung, die der Toreutik entnommen ist, ist so, daß die Zweige, die von den Henkeln ausgehen, sich in der Mitte des Gefäßes treffen und so über das ganze Gefäß einen Blattkranz bilden. Der Ton des Gefäßes, der hell und fein geschlemmt ist, ist an wenigen Stellen zu sehen. Die Technik ist folgende: nachdem das Gefäß das Ornament durch Pressen in die Form erhalten hat und getrocknet ist, wird es innen mit olivbrauner (oder hellgelber durchsichtiger) und außen mit grüner Bleiglasur überzogen, die sehr stark irisierend oxydiert hat. Das Gefäß gehört etwa dem 1. Jahrh. v. Chr. an, wie das aus seinen nächsten Analogien, die sich im Antiquarium in Berlin befinden, hervorgeht.

Die Form des Gefäßes findet sich z. B. bei dem Terra sigillata-Napf Berlin, Inv. 30352, der noch den einfachen, runden, hellenistischen Henkel hat, dessen Gefäßbauch mit Weinranken verziert ist. Er stammt wahrscheinlich aus Kleinasien, aus einer Privatsammlung in Smyrna, und ist von Zahn in den Amtl. Berichten, Band 35, Spalte 285 oben, erwähnt. Ein anderer Terra sigillata-Napf stellt uns schon den Übergang des ausgehenden 4. Jahrh. zur alexandrinischen Kunst dar. Er trägt die Vaseninventarnummer 5864; er hat die Vogelkopfhenkel, sein Gefäßbauch ist mit Girlanden geziert und hat den roten Überzug der kleinasiatischen Sigillata. Der Napf stammt aus der Sammlung Calvert, von den Dardanellen. Die glasierten Becher, die ein billiges Surrogat für die Werke der Toreutik sind, sind von Zahn in den Amtl. Berichten der Königl. Museen, Band 35, Seite 281 f. besprochen worden. Dort findet sich auch die ganze Literatur über die Metallvorbilder.

Für unser Stück ist noch folgendes zu sagen: seine nächste Analogie aus der Metalltechnik ist der Becher von Boscoreale, Monuments Piot Band 5, Tafel 37, 1 u. 2, Text Seite 83. Ihm steht dann wieder der

Napf des Hildesheimer Silberfundes nahe, der bei Pernice-Winter, Der Hildesheimer



Abb. 2.



Abb. 3.

Silberfund Tafel 9, S. 31, besprochen ist. Als letztes Silberstück gehört dazu — nur ohne Henkel — auch der Silberbecher aus der Casa del Argenteria, Mau, Pompeji[2], S. 402, Fig. 234a, und der unverzierte Silberbecher von Artioukhov, Kondakoff-Tolstoi-Reinach, Antiquités de la Russie méridionale, Fig. 119, S. 90, der aber einen hohen Fuß hat; diese Form kommt dann auch in Glas vor, so z. B. im Compte rendu 1899, Fig. 73, S. 54; ein identisches Stück, aus dem gleichen Distrikt stammend, ist im Compte rendu 1902, Fig. 135, S. 66 abgebildet. — Diese Becher mit Barbotine-



Abb. 4.

technik, aus Olbia, sind im Compte rendu 1901, S. 16, Fig. 32 = Minns, Greeks and Scythians, S. 357, Fig. 263, Anm. 4 abgebildet. Ein anderes Stück, das aus der Sammlung Vogell stammt, ist von Zahn im Archäol. Jahrbuch, Band 23, 1908, S. 74, besprochen. Ebenda, Anm. 33, findet sich die ganze Literatur der glasierten Gefäße, bei der noch zwei weitere Stellen nachzutragen sind: Priene, S. 410, Nr. 57 und S. 419, Anm. †††, sowie Athenische Mitteilungen, Band 37, 1912, S. 390f. (S. Löschcke: über Tschandarli).

2. Abb. 2 und 3. Glasierte Amphora, Parthisch, 2. Jahrh. v. Chr.

Höhe 36 cm. Der Gefäßbauch und die Schulter sind mit vertikalen Strichen, der Übergang zur Schulter mit wellenförmigem Muster ornamentiert. Um den Hals, der teilweise vorkragt, während die Lippe zurücktritt, ziehen sich zweimal zwei parallele Ringe. Die geflochtenen Henkel haben an ihrem höchsten Punkt, an der Ansatzstelle der Henkel am Gefäßhals, und mitten auf dem Zopf (Abb. 3) runde Platten, die die Überreste der Metallvorbilder der Amphora sind. Ebenso ist an beiden Seiten der Henkel ein Zapfen, der auch auf die Metallvorlage schließen läßt. Das ganze Stück ist mit einer blauen Glasur überzogen, die stark irisiert hat.



Abb. 5.



Abb. 6.

Die nächsten Analogien zu ihr sind: Perrot-Chipiez, II, S. 712, Fig. 370 = Layard, Monuments of Niniveh, I, Tafel 85; Compte rendu, 1899, S. 43, Fig. 94; Arch. Anzeiger 1911, S. 226 ff., Abb. 36, aus Olbia. Die Literatur dieser Gefäße hat Zahn, Deutsche Aksumexpedition (herausgegeben von der Generalverwaltung der Kgl. Museen) II, S. 213 u. Anm. 1 zusammengestellt. Ein weiteres „sassanidisch oder parthisch“ bezeichnetes Stück ist im Kaiser-Friedrich-Museum, Inv. 599, Abb. 4. Die Höhe beträgt 32 cm, die Glasur ist dunkelblau. Die Abbildung sowie die Angaben über das Stück werden der Freundlichkeit von Professor Wulff verdankt.

3. Abb. 5 und 6. Silberbecher aus Makedonien.

Der ziselierte Becher, dessen Boden mit Punktrosette etwas nach innen gewölbt ist, ist stark gebaucht und mit Buckeln in Schuppenform, Flechtband und lesbischem Kymation verziert. Die Schulter geht in den Gefäßbauch über; der Hals, der ohne ornamentalen Schmuck ist, ist stark eingeschnürt. Der Rand des Gefäßes, dessen Lippe verdickt ist, kragt über den Hals vor. Das Silber hat stark oxydiert, am Flechtband und an der Punktrosette sind Reste von Gold. Das sind die εἰς τὸ μέσον ῥοδάρια χρυσᾶ (Schubart, Mittlg. aus der ägypt. Sammlung des Kgl. Mus. I, B. G. U. III 781). Die Höhe des Bechers beträgt 6,5 cm; der Randdurchmesser 9,3 cm; der Becher stammt aus Makedonien nnd gehört dem 3. Jahrh. v. Chr. an.

Die Analogien zu ihm sind zahlreich. In Ton kommt er in dem Tumulus von Groß-Bliznitza, Reinach-Kondakoff-Tolstoi, Antiquités de la Russie méridionale, Paris 1891, S. 73, Fig. 102 vor. Das Flechtband fehlt dort, und auch von Vergoldung wird im Bericht nichts gesagt. Ein einfacher Silberbecher wurde auch in Curium, Murray, Excavations in Cyprus, S. 66, Fig. 79 gefunden. Er gehört noch ins 4. Jahrh. Ausgrabungen auf Ithaka zeitigten einen sehr reich verzierten Silberbecher, der in der Archäologia, Band 33, 1848, Tafel 2, Nr. 4, S. 45 besprochen ist. Die nächsten

Parallelen zu unserem Becher sind der Becher von der Halbinsel Taman, Compte rendu 1880, tav. II, 19 und der Kantharos, ebenda, tav. IV, 8, die ins 3. Jahrhundert zu datieren sind, sowie ein Becher, der in den Materialien zur russischen Archäologie, Heft 13, tav. V. 2 abgebildet ist. Bei beiden ist das Flechtband und die Vergoldung vorhanden. Ein anderer ist in den Antiquités du Bosph. cimm. (Reinach, Paris 1892) Tafel 35, Nr. 1 abgebildet. Das Schuppenornament φολιδωταί findet sich häufig bei den Silbergefäßen, so z. B. beim Hildesheimer Silberfund, Tafel 17 (Pernice-Winter); Archäol. Anzeiger 1910, Spalte 222, Fig. 24, bei der silbernen Flasche aus dem Tschmyrew, eine Arbeit des 4.—3. Jahrhunderts v. Chr.; Archäol. Anzeiger 1913, Spalte 185, Fig. 14 und 18, Silbergefäße aus Taman; Arch. Anzeiger 1914, Abb. 104, Amphora von Ssolocha, wiederum eine Arbeit des 4. Jahrhunderts. Zu vergleichen ist auch der Becher von Garmusch, Edgar, Musée égyptien II, S. 57 f., tav. XXVIII; andere Gefäße aus dem ptolemäischen Ägypten mit dem Schuppenornament, das im Grunde nichts anderes ist als ein Stabornament, das auf einen reduzierten Blattkelch zurückgeht, sind: von Bissing, Die Metallgefäße, Nr. 3585, Katalog von Kairo, Band 2, Kairo 1901, und ein Gefäß aus Bronze ebenda mit der Inventarnummer 3520. In Ton finden sich diese Becher häufig. Sie stammen aus Attika und sind von Watzinger, Athenische Mitteilungen XXVI, 1901, S. 70 f. und 96 f. besprochen worden. Im Berliner Antiquarium z. B. ist ein solcher: Vas. Inv. 4867, Höhe 0,035 m, schwarzbrauner Firnisüberzug; Lorbeerkranz in Tonschlicker; von Attika aus sind sie nach Alexandria gekommen und wurden anläßlich der Sieglin-Expedition dort gefunden, Sieglin - Expedition Band 3, 3. Teil, S. 12, Abb. 21, Nr. 1 — Tafel XL, Nr. 4, aus der Sammlung Herold, sowie Taf. XXVIII, und Abb. 144, S. 139 Q u. R. Ein besseres Exemplar ist in Heidelberg, abgebildet ebenda S. 15, Abb. 21, Nr. 1 (vgl. dazu Breccia, La Necropoli di Sciatbi, Cat. gén. des ant. égypt., Mus. d'Alexandrie I, S. 70, Nr. 181 ff.; II, Tafel LVI, Nr. 118 u. 124). Auch in Fayence wurden diese Becher gefertigt, wie das aus dem Becher, Wallis, Egyptian ceramic art, Band 1, Taf. 21, S. 52, Fig. 110, hervorgeht. Das Interessante daran ist, daß dort Ständer zur Aufstellung der Becher erwähnt werden, so daß bei unserem Becher der vergoldete Boden sichtbar geworden wäre. Das entspricht vielleicht der Angabe in den Tempelinventaren, so z. B. im Inventar von Delos aus dem Jahre 279: φιάλη ἔκτυπος ἐν πλινθείῳ.

In Alabaster wurde diese Form gefertigt; eine derartige ist bei Schäfer, Ägyptische Goldschmiedearbeiten, Mitteilung. der ägyptischen Sammlung der Königl. Museen, Band 1, S. 31, Tafel 6, Nr. 32, abgebildet. Sie gehört der 2. Hälfte der 18. Dynastie an.



Abb. 7.

4. Abb. 7. Griechischer Helm, korinthischer Art; 5. Jahrh. v. Chr.

Höhe 22,3 cm; Durchmesser 22,3 cm. Hellgrüne Patina. Der topfförmige Helm hat an der Vorderseite einen viereckigen Ausschnitt. Der hintere Rand am Nacken ist nach Art der korinthischen Helme gebogen. Backen- und Stirnschutz fehlen ganz. Um den Rand des Helmes ziehen sich die Stiftlöcher für die Fütterung. Die meisten Stifte sind noch vorhanden. Den Rand selbst bildet ein erhabener Streif, der sich in der gleichen Art über die Stirn, horizontal, hinzieht, und außerhalb dessen noch ein Saum stehengelassen ist. Der Oberseite entlang laufen zwei aus je zwei getriebenen Riefeln bestehende Streifen, die zur Aufnahme des Busches, für den über

der Stirn ein kleines Stiftloch vorhanden ist, gedient haben. Ein Hieb über die



Abb. 8.

Stirn hat die Bronze durchschlagen.

Die nächste Analogie findet sich Olympia, Bronzen, IV, S. 171, Tafel LXII, 1029 und 1029 a. Der Nackenschutz ist nach Art des Lipperheideschen Helmes, L 31, Schröder, Arch. Anzeiger 1905, Fig. 5, Nr. 2, S. 18, gebildet.

5. Abb. 8 und 9. Bronzegewicht, in der Form einer auf einer Muschel befestigten Knabenbüste. Höhe 10,5 cm, 3. Jahrhundert v. Chr. Der kleine Junge, dessen Gesicht froh lächelt, und der seinen Kopf zur linken Schulter dreht, so daß er im Profil gesehen wird, hält in seinen beiden dicken Händen, die er an die Brust legt, die Enden der Fruchtgirlande, die mit



Abb. 9.

Tänien durchzogen ist. Die Augensterne sind vertieft, die Nase etwas abgeplattet. Das Haar ist lockig und weich behandelt. Die nächste Parallele dieses selten schönen Stückes — die Patina ist ganz tiefgrün, fast schwarz, — ist der kleine Herakles der Hildesheimer Silberschale, Winter, Hildesheimer Silberfund Taf. 3. Im Vergleich mit diesem aber scheint das Gewicht das ursprüngliche zu sein. Im Gesichtsausdruck liegt viel mehr Naivität und Lebenswahrheit. Die Rückseite des Gewichtes, das mit Blei ausgegossen ist, bildet eine Muschel (Abb. 9).



Abb. 10.

Zur Befestigung am Wagebalken diente ein Haken, für den das Loch oben auf dem Schädel gebohrt ist.

6. Abb. 10. Bronzenes Henkelpaar mit tanzenden, sich umschlingenden Knaben.

Es ist die bekannte Darstellung der tanzenden Knaben, die sich z. B. in Silber auf dem Albastron, Athenische Mitteilungen, Band 37, 1912, Tafel 3, findet. Ein breites, durch Horizontalstreifen verziertes Band bildet den Henkel. Auf einem Untersatz steht ein Korb mit Früchten, darüber ist eine Syrinx, dann ein ägyptisierender, diadem-



Abb. 11.

geschmückter Profilkopf, der in dem Reliefbild der Lampe Nr. 950 des Hildesheimer Pelizäus-Museums seine nächste Parallele hat, und darüber eine Girlande. (Zum Kopf und Syrinx vgl. auch Reinach, Bronzes de la gaule romaine, S. 319, Nr. 403, dazu Fröhner, Coll. Gréau, bronzes, Nr. 34, Hills, Archäologia XXVIII, Tafel II, 6). Den Abschluß bildet ein doppelreihiges Perlband, aus dem eine Schilfpflanze (lotosartig) hervorwächst. Die beiden Henkel, die ganz geringe Unterschiede, z. B. in der Verteilung haben, scheinen, obwohl sie nicht aus einer Form stammen, ein Henkelpaar gewesen zu sein. Die Platte des einen Henkels ist etwas beschädigt. Die Höhe beträgt 13 cm; die Patina ist hellgrün. Die Henkel gehören der hellenistischen Zeit und dem alexandrinischen Kreise an.

7. Abb. 11. Bronzener Vogelkopfhenkel mit Taube.

Den Henkel bildet ein einerseits spitz zulaufender, andererseits durch ein dreiblättriges Kleeblatt begrenzter Haken. Auf der Horizontalplatte, die die Form eines



Abb. 12.

Vogelschwanzes mit leicht abgerundeten Enden und seitlich sich daran anschließenden Vogelköpfen hat, — es scheinen Reiher mit langen gebogenen, mit Innenzeichnung versehenen Schnäbeln zu sein, — sitzt eine Taube, deren Schwanz gestützt wird. Zur Befestigung dient u. a. ein Loch an der Krümmung des Hakens. Die Höhe ist 8,5 cm; die Spannweite 13,5 cm; die Patina ist dunkelgrün. Das alexandrinische Stück des 3. Jahrhunderts v. Chr. hat seine nächste Parallele in dem Henkel des Archäol. Jahrbuches, Band 23, 1908, S. 241,

Fig. 42a = Schreiber, Alexandrinische Toreutik S. 438, Abb. 129 und 130.

8. Abb. 12. Bronzener Gefäßhenkel mit Menschenfuß und Silberresten.

Die Platte wird durch den mit Sandalen und Silberriemen geschnürten Fuß gebildet. Nach oben hin setzt er sich als Pflanzenstengel fort. Nach der knieförmigen Biegung, in die ein silberner Nagel eingeschlagen ist, verbreitert sich der Stengel



Abb. 13.

zum Blattkelch (Daumenblatt), der auf der Schulter des Gefäßes ruht. Die polierte Bronze ist schwarz-grün patiniert. Die Länge beträgt 21 cm. Das Stück, das späthellenistisch, etwa dem 2. Jahrhundert v. Chr. zuzuweisen ist, findet seine nächste Analogie in dem Henkel, der im Bulletin de la Société des Antiquaires de France 1900, S. 310, Nr. 20, aus Syrien stammend, erwähnt ist. Vergleiche dazu Mémoires de la Société des Antiquaires de France, Band 48, S. 168; ein Henkel mit zwei menschlichen Füßen ist bei Reinach, Bronzes de la Gaule romaine, S. 334, Nr. 430, erwähnt und abgebildet, dort wird auf Grivaud de la Vincelle, Recueil de monuments antiques pl. XIV, 2, verwiesen.

9. Abb. 13. Bronzener Henkel, auf dessen volutengezierter Platte ein nach rechts eilender Eros den Angriff eines Hahnes, der nach dem in der linken Hand des Eroten gehaltenen Gefäß picken möchte, abwehrt.

Den Henkel bildet ein Pflanzenkelch, aus dem als Daumenblatt ein Menschenkopf hervorwächst; nach den beiden Seiten schließen sich die Vogelköpfe an. Auf




Abb. 14.

dem Henkel sind vier Silberstifte. Die Höhe beträgt 14,2 cm. Der rechte Vogelkopf ist kurz vor der Spitze abgebrochen. Die Patina ist dunkelgrün. Das alexandrinische Stück der 2. Hälfte des 3. Jahrhunderts behandelt ein ganz bekanntes Thema, das entsprechend dem hellenistischen Geschmack abgewandelt worden ist. Es ist das Thema von dem Knaben mit den Weintrauben, das bei Plinius, Nat. hist. 35, 66 erzählt wird. Es handelt sich dort um das Bild des Zeuxis. Ein Abbild (Abb. 14) des kleinen Knaben erkennen wir in der Bronzestatuette des Kestner-Museums zu Hannover, Inv. 3194, römisch, Höhe 5,9 cm,

aus der Smlg. Kestner, Willers Nr. 110[1]). Der späte Hellenismus hat das Thema so variiert, daß ein Hahn nach den Trauben, die der Junge hält, picken möchte; das ist der Vorwurf unseres Henkels, dem eine Onyx-Camée, abgebildet le Musée, Band 3, 1906, S. 58, Fig. 5, entspricht.

10. Abb. 15 u. 16. Bronzener Gefäßbügel mit Krokodilsköpfen und schlafenden, sitzenden Eroten an den Ringen.



Abb. 15.



Abb. 16.

Der breite Eimerbügel endigt beiderseits in Krokodilsköpfe, die nach oben gebogen den Haken für die Ringe bilden, die in Form der phrygischen Mütze am Gefäßbauch befestigt waren. Die Verlängerung, die eigentliche Platte, wird durch einen sitzenden, bekleideten Eroten verziert, der um die linke Schulter und den linken Arm seine Chlamys gelegt hat. Höhe 15 cm; Weite des Bügels 13 cm. Das Stück, das hellgrüne Patina hat, gehört dem alexandrinischen Kreise an.

11. Abb. 17. Bronzene Halbfigur, Inder, Applike eines eckigen Gegenstandes (Tisch oder Bett).

Der ausländische Typus wird durch mandelförmige Augen, plattgedrückte Nase, wulstige aufgeworfene Oberlippe, durch die vom Hinterkopf in Lockenbündeln angeordneten Haare, sowie durch den über der Stirn aufgebundenen Schopf charakterisiert. Die Gestalt trägt einen gestreiften Chiton. Zur Befestigung der Applike dienen drei Löcher, je eines zu beiden Seiten, das dritte am Hinterkopf mit abgebrochenem Eisennagel. An der Seite ist der eine auch noch vorhanden. An der Rundung ist das Stück verletzt und hat einen Sprung; ein Riß ist an der rechten Seite. Die Höhe des Stückes beträgt 10,5 cm, die Breite 6,5 cm. Die Patina ist dunkelgrün, fast schwarz.

Über die Darstellung der Inder in der spätantiken Kunst hat Gräven im Archäol. Jahrbuch, 1900 S. 195 ff. gehandelt. Eine Bronze-Applike vom Beschlag einer Bettlehne, die ebenfalls diese starke Profilwendung des Kopfes aufweist, ist die in Priene gefundene, jetzt in Konstantinopel befindliche Applike, die im Prienewerk S. 381, Fig. 482 abgebildet ist; ein anderes derartiges Stück stammt aus Thespiae, Bulletin de corr. hell. Band XV, 1891, S. 387, Fig. 4 (Jamot).

12. Abb. 18. Bronzener Löwenkopf in Rund, Türklopfer. Das Gegenstück dazu ist im Museum zu Gotha. Der Türklopfer wird erst jetzt besprochen, da er eine Reihe von Jahren für eine Fälschung gehalten worden ist.

Durch das offene Maul des Löwen ist ein Ring gezogen; zur Befestigung des Türklopfers, der entweder an einer Grabtür befestigt war oder zur Verzierung eines Sarkophages diente, dienten drei Eisennägel, die noch vorhanden sind. Die eigenartige Stilisierung

[1]) Die Angaben werden Herrn Direktor Dr. A. Brinckmann verdankt.

des Haares in vier Strähnen und die abgeplattete, mit Ritzung verzierte Nase, so-



Abb. 17.

wie die gleichartige Behandlung der Augenbrauen gemahnen schon vollständig an spät-antiken Stil. Die nächsten Parallelen



Abb. 18.

sind die Türklopfer der Sammlung Morgan, die dort dem 2. Jahrhundert n. Chr. zugeschrieben werden (Smith, Sammlung Morgan, Tafel XLIX) und die Löwenköpfe der Tür von S. Sabina auf dem Aventin. Wie die griechische Kunst solche Löwenköpfe gestaltete, zeigt ein derartiges Stück, das Macridy, Un tumulus Macedonien à Langaza, Archäol. Jahrbuch, Band XXVI, 1911, S. 207, Fig. 19, veröffentlicht. Höhe des Klopfers mit Ring 18,2 cm; Durchmesser 16,3 cm; die Patina ist hellgrün.

## II. Italisches.

13. Abb. 19 und 20. **Bronzener Eimer mit ornamentiertem Fuß und Sirenenmasken am Gefäßhals.**

Höhe bis zum Rand 16,5 cm; oberer Durchmesser 11,5 cm. Auf dem mit Schuppenornament verziertem Fuß setzt, nach einem dicken abschließenden Wulst, der Gefäßkörper eiförmig an. Nach obenhin verjüngt sich der Gefäßbauch und setzt sich in einem hohen Hals mit hervorkragender Lippe fort. Der runde Henkel, oben zu einer Öse gewunden, um aufgehängt zu werden, läuft an den Enden in stilisierte Schlangenköpfe aus. Die Attache mit der Öse bildet der Sirenenkopf. An ihren Wangen hängen steifgedrehte Locken herab; das Stirnhaar ist in Buckellöckchen angeordnet. Nach rechts und links schließen sich die an archaïschen Stil gemahnenden Sirenenflügel an; den unteren Abschluß bildet der Vogelschwanz. Die Platte wird mit zwei Stiften festgenietet. Die Patina ist dunkelgrün und glänzend. (Das Stück wurde mit Zapon behandelt.) Kleine Löcher sind am Gefäßbauch und am Gefäßrand. Abgebildet ist das Stück Lepke, Auktionskatalog 1755, S. 126, Nr. 927, Tafel 34; es stammt aus der Sammlung Beckerath. Die nächsten Analogien zu den Sirenenköpfen sind: Archäol. Anz. Band 15, 1900, Spalte 188, Fig. 14, Nr. 15, Eimer aus Boscoreale, und Bruno Schröder, 74. Berl. Wprg. 1914, S. 19, Abb. 18, Text S. 20, Anm. 5. Der Eimer ist etruskisch und dem 5. Jahrhundert zugehörig.

14. Abb. 21 und 22. **Etruskische, bronzene Amphora des 5. Jahrhunderts.**

Höhe 38 cm, mit Ente. Aus dem mit Schuppenornament gezierten Fuß wächst

der Gefäßkörper eiförmig hervor, der sich an der Schulter verjüngt und dann gegen



Abb. 19.



Abb. 20.

die Mündung zu wieder ausladet. Ein erhabener Querstreif zieht sich um den Hals auf der Höhe der Ansatzstellen der Henkel, ein zweiter bildet die Lippe der Amphora. Der Deckel, auf dem lose eine Ente sitzt, ist eine dünne, leicht nach oben



Abb. 21.



Abb. 22.

gewölbte Bronzeplatte, die an einer Seite des Randes verletzt ist. Die Henkel bildet ein durch Vertikallinien verzierter Streifen, der oben nach beiden Seiten in Pferde-,

unten in Pantherprotomen, die sich in einer Palmette vereinigen, ausläuft. Die grüne Patina ist schön.

Eine Parallele zu diesem schönen Stück des etruskischen Kunstgewerbes ist mir nicht bekannt. Auffallend ist die schlanke, vollständig griechische Form der Amphora. Zu dem Ornament des Fußes seien folgende Analogien erwähnt: Berlin: Friederichs, Bronzen Nr. 600; Miszell. Inv. 10409, angeblich aus Pergamon, und dann der unter Nr. XIII beschriebene Eimer unserer Sammlung.



Abb. 23.

15. Abb. 23. Bronzener Dreifußfuß mit Greifenklaue und groteskem Meerwesen.

Höhe 9,5 cm, Spannweite der Seitenteile 6 cm. Aus dem Vogelfuß wächst das männliche Wesen, dessen untere Extremitäten durch sich kreuzende Fischschwänze gebildet werden, hervor. Zu den Seiten hat es zwei Paar Greifenflügel, die an den Weichen ansetzen. In den emporgehobenen Händen trägt es Muscheln. Das Meerwesen hat die archaische Haarfrisur und den Keilbart. Die Seitenteile bilden achterförmige Doppelspiralen, die durch Palmetten, in denen Löcher für Kupferstifte sind (drei sind noch vorhanden), verbunden werden. Ein weiteres Befestigungsloch ist auf der Brust des Meerwesens. An der Ansatzstelle der Palmette, an der Innenseite, ist ein Querbalken zur Stützung der Seitenstäbe. Die Patina ist dunkel und mäßig. Das Stück selbst ist etruskisch, 5. Jahrhundert, und ist ikonographisch interessant. Direkte Parallelen gibt es nicht. Wohl



Abb. 24. Abb. 25.

kommt ein Meergott, dessen Beine Fischschwänze sind, vor, aber nie in dieser Art. Zur Stilisierung des Kopfes wären am ersten die Acheloostypen zu nennen, so z. B. Schröder, 74. Berl. Wprg. 1914, S. 19, Anm. 7, Abb. 20, Nr. 1 und 2; Babelon, Les bronzes de la Bibl. Nat. S. 32 f., Nr. 67 (vgl. S. 14, Nr. 31); S. 35, Nr. 7475 und S. 184, Nr. 417.

16. Abb. 24 und 25. Bronzenes Mittelstück eines Kandelabers mit Karyatide und Hahnenjagd.

Höhe 34,5 cm; dunkle Patina. Der Schaft ist durch zwei gezahnte Horizontalringe durchschnitten. Die dadurch abgegrenzte untere Zone wird durch eine figürliche Darstellung einer Katzen-Hahnenjagd gefüllt; die obere Zone bleibt frei. Auf dem zweiten Horizontalring steht die mit einem von den Hüften herabreichenden Mantel bekleidete Frau, die einen breiten Gürtel unter den Achselhöhlen durchzieht. Eine eigenartige Darstellung, zu der mir Analogien nicht bekannt sind. Analogien zur

aus deren Mäulern die Haken hervorkommen (drei sind kurz vor dem Ende abgebrochen), an. In der Verlängerung des Stieles erhebt sich im rechten Winkel der achte Schlangenkopf, aus dessen Maul ein Ring, etwas geneigt, und ein weiterer Haken, der aber nur als Stumpf vorhanden ist, kommt. Die Patina des Stückes ist dunkelgrün, das Stück selbst der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts zuzuweisen; etruskische Herkunft. Die Pempobola oder κρεάγραι, wie sie auch genannt werden, sind Feuer-



Abb. 26.

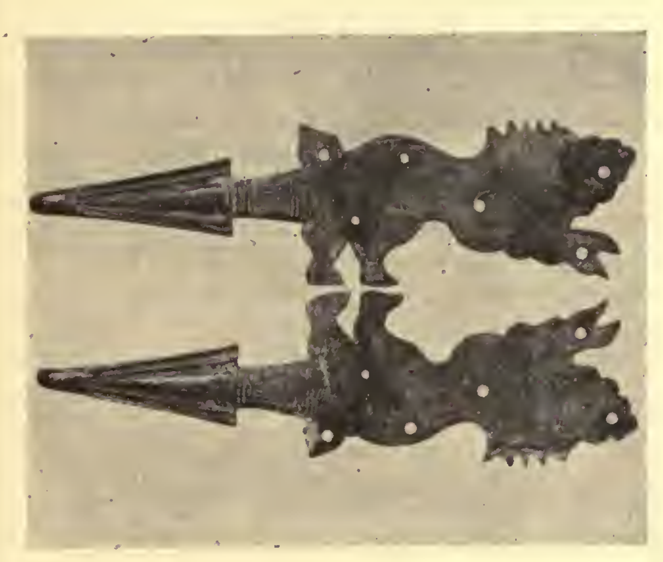


Abb. 27.

Jagddarstellung finden sich z. B. bei Martha, L'art étrusque, S. 528, Fig. 363. Unser Stück ist der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. zuzuweisen und stammt aus Etrurien.

17. Abb. 26. Bronzenes siebenhakiges Pempobolon mit Schlangenköpfen.

Höhe 42,5 cm. Aus dem zehnkantigen Griff wächst nach dreimaligem Horizontalstreifen ein Schlangenkopf hervor, aus dessen Maul ein geriefelter Stab, der oben durch eine dreifache viereckige Platte begrenzt ist, kommt; daran schließt sich das eigentliche Pempobolon, mit seinen sieben, in Sternform angeordneten Schlangenköpfen,

gabeln und scheinen in Etrurien des öftern statt fünf Zinken sieben gehabt zu haben. Ein solches Stück ist in den Monumenta Musei Etrusci, Band 1, Tafel 45, Nr. 3, Text S. 12 abgebildet (Visconti, 1842), das Stück wird bei Helbig, Führer[3] Band 1, 633f. = Führer[2] Band 2, 1338 beschrieben. Ein anderes Pempobolon wird von Furtwängler, Bronzen von Olympia, unter 1197 erwähnt. Prinzipiell über Pempobolon oder Kreagra hat Engelmann, Das homerische Pempobolon, Archäol. Jahrbuch, Band 6, 1891, S. 173f. gehandelt.

18. Abb. 27. Vergoldete Bronzebleche mit Löwen und Haken für eine Gürtelschließe.

Länge 11 cm. Die mit gravierter Innenritzung verzierten springenden Löwen sind gegenständlich mit 6 Stiften auf dem Gurt befestigt gewesen. Die Verbindung mit den bronzenen, dreieckförmig verlaufenden, mit parallelen Geraden durchzogenen Haken bildet ein sich verjüngendes Mittelstück, das als Schmuck abwechselnd vertikale und horizontale Striche aufweist. Die Reste von Gold sind schwach. Die Patina ist hellgrün.

Zur Stilisierung der Löwen vergleicht man am besten die Chimaira von Arezzo. Martha, L'art étrusque S. 310, Fig. 208. Aus diesem Vergleich geht hervor, daß die Gürtelschnalle etruskisch, 5. Jahrhundert, ist. Weitere derartige Gürtelschnallen sind im Depot des Berl. Antiquariums: mit Löwen, Friederichs Bronzen, 1035; mit springenden Steinböcken, Friederichs Bronzen, 1041—42. Gürtel mit Schnallen, stilisierte Palmetten und Tierköpfe sind in Karlsruhe, Schumacher, Bronzen in Karlsruhe, Nr. 715 bis 726. Schnalle und Gürtel ähnlicher Art ist bei Mau, Pompeji 3, S. 406,0, abgebildet.

Hamburg. Hedwig Kusel.

---

II.

Zu Anfang des Jahres 1917 hat das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe die bedeutende Privatsammlung des verst. Herrn Reimers-Hamburg erworben. Durch weitgehendes Entgegenkommen der Mutter und Gattin des Besitzers, durch Beiträge hamburgischer Kaufleute und aus dem Fonds des Museums wurde der Ankauf ermöglicht. Die Hauptbedeutung der Sammlung liegt in der einzigartigen altitalischen Abteilung. Dazu kommen überaus reiche Funde aus Apulien und eine große Anzahl von Bronzen, Vasen und Terrakotten aus dem übrigen Italien, Griechenland und Ägypten. Manches ist bereits früher publiziert worden, anderes wird in größerem Zusammenhang behandelt. Hier können nur wenige Beispiele aus den etwa 2000 Nr. des Bestandes ausgewählt werden [1]).

[1]) Einige nachträgliche Angaben verdanke ich Frl. Dr. Hedwig Kusel, Hamburg.



Abb. 1.



Abb. 2.

I. **Bronze.**

Figürliches.

1. Abb. 1 Statuette eines mit linkem Bein vorschreitenden Jünglings. Die linke Hand raffte das Gewand, welches den Oberkörper

freiläßt, das rechte Bein bis über das Knie bedeckt, das linke jedoch fast völlig entblößt. Die Falten sind durch eingetiefte Linien wiedergegeben, der Rand ist mit Punkten verziert. Die rechte Hand wird ein Attribut gehalten haben. Da sie verstümmelt ist, läßt sich dessen Form nicht mehr erkennen. Das gut ziselierte Haar ist vorn und hinten über einer Stirnbinde aufgerollt. An der vorzüglich durchgebildeten Rück-



Abb. 3.

seite läßt das Gewand die Formen fast so stark wie bei der eilenden Frau von der Akropolis (Schrader, Arch. Marmorskulpturen S. 51, Abb. 43) durchscheinen. Zur Haartracht Furtwängler, 50. Berl. Winckelmannsprogramm S. 129. Aus Etrurien. Höhe 11 cm.

2. Abb. 2 Schreitender Jüngling von primitiven Formen. Die linke Hand ist flach vorgestreckt, die rechte Hand ist durchbohrt; sie enthält noch einen Rest des Attributs (Bogen?). Das Haar endet in der Höhe der Schultern in gerader Horizontale. Es ist ungeteilt. Unter den Füßen Dornen zum Einlassen in eine Basis. Aus Etrurien. Höhe 10,8 cm.

3. Abb. 3 Jüngling in ruhiger Stellung. Kandelaberträger. Die gesenkte Linke hält eine Kanne mit Kleeblattmündung; in der Rechten ist wohl eine Schale zu ergänzen.



Abb. 4.

Das Haar erscheint jetzt wie eine Filzkappe, war jedoch ehemals sehr fein gearbeitet. Gute Arbeit des 5. Jahrhunderts. Aus Etrurien. Höhe 13,9 cm.

4. Abb. 4 Aphrodite, die Haare ordnend. Die rechte Hand, ehemals gewiß mit Spiegel, gesenkt. Zierliche, wohl noch hellenistische Arbeit. Höhe 7,5 cm.

5. Abb. 5 Hercules („mingens") im Weinrausch. Bekanntes hellenistisches Motiv in guter, wenn auch etwas verschwommener Arbeit. In der linken Hand wohl ehemals



Abb. 6. Abb. 7. Abb. 5.

die (gebrochene) Keule. Aus Etrurien. Höhe 5,3 cm. Repliken dieses Typus bei Perdrizet, Bronces grecs d'Égypte de la coll. Fouquet, S. 36, Nr. 55; Taf. XIV, 3.



Abb. 8.

6. Abb. 6 Bärtiger Zwerg mit großem, unter dem linken Bein durchgezogenem Glied. Er trägt den eigenartigen Kopfschmuck der Pygmäen (Perdrizet, a. a. O. Taf. XXIII). Der Kopf mit faltiger Stirn ist nach der Seite gesenkt, der rechte Arm abwehrend erhoben (Perdrizet a. a. O.). Höhe 4,3 cm. Aus Ägypten.

7. Abb. 7 Büste des Serapis auf kapitellförmigem Untersatz. Jedenfalls von einer Lampe wie zahlreiche gleichartige Tonbüsten: W. Weber, Die ägyptisch-römischen Terrakotten Taf. I, 10. Gewöhnliche römische Arbeit. Höhe 6,4 cm.

8. Abb. 8 Flach gearbeitetes Bronzefigürchen eines bärtigen (?) Mannes in Schuhen und einem über dem Untergewand liegenden schweren langen Mantel. Die Hände sind mit senkrecht gestelltem Daumen anbetend nach den Seiten gestreckt. Die Rechte hielt einen dünnen Stab, der oben und unten gebrochen ist. Die Rückseite ist,



Abb. 9.



Abb. 10.



Abb. 11.



Abb. 12.

wenn auch flach, ausgearbeitet. Das in die Stirn gekämmte Haar fällt unter einem dünnen Haarreif in breiten Strähnen in den Nacken. Unter den Füßen zwei nach unten sich vereinigende Zapfen. Vielleicht von einer Lampe. Es läßt sich auch am

Original nicht mit Sicherheit entscheiden, ob der auf der Photographie deutlich erkennbare halbmondförmige Gegenstand auf der Brust ein Halsschmuck ist oder nur der Rand des Gewandes. Im ersteren Falle wäre die Form dieselbe wie unten Abb. 16, 17, die Statuette also etruskisch. Man meint am „Halsschild" der Statuette ähnliche Anhänger zu erkennen, aber diese setzen sich scheinbar nach der rechten Schulter zu weit fort, als daß sie zu einem Schmuckstück gehören



Abb. 13.

könnten und werden nur Falten sein. Höhe 9,4 cm. Der erste Eindruck, die Bronze könne vielleicht altchristlich sein, bestätigt sich nach liebenswürdiger Mitteilung O. Wulffs, dem die Photographie vorlag, bei längerer Betrachtung nicht. Andere Bronzen der Sammlung sind abgebildet Museumskunde VIII, 1912 S. 11, Abb. 1, (Ägypten) und S. 18, Abb. 13. (Etrusker).

### Waffen und Geräte.

9. Abb. 9 Villanovahelm mit prächtigen Ornamenten. An verschiedenen Stellen restauriert. Eines der besten erhaltenen Stücke. S. Museumskunde a. a. O. S. 19, Abb. 14; vgl. Arch. Anz. 1905, S. 26, Nr. 43; Lipperheide, Corpus Cassidum I, 1902, Tafel 12 ff.;



Abb. 14.

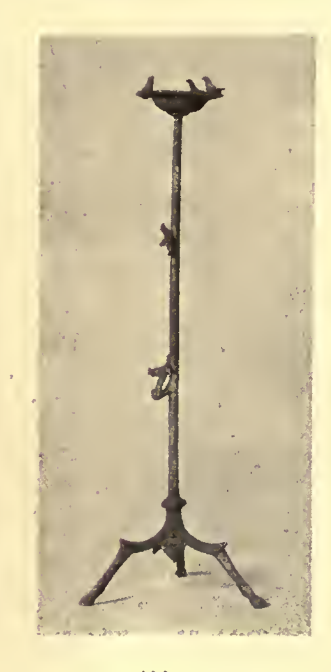


Abb. 15.



Abb. 16.



Abb. 17.



Abb. 16a.

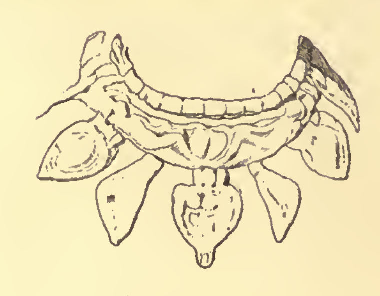


Abb. 17a.

Mon. ant. XV, S. 639, Abb. 196; Gisela M. A. Richter, Greek, Etruscan and Roman Bronzes (New York) S. 414, Abb. 1546: „Aus einem etruskischen Brandgrabe". Höhe 36,3, Breite 36 cm.'

10. Abb. 10 Brustpanzer der gleichen Zeit und gleicher Herkunft. Höhe 36,8, Breite 34 cm.

11. Abb. 11 Schild der gleichen Zeit und gleicher Herkunft. Mit Punktkreisornamenten wie 10 und aneinander gereihten Blättern wie 9. Durchmesser 55,7 cm. Lippold, Griechische Schilde (Münch. Archäol. Studien) S. 458 f. Gisela M. A. Richter, a. a. O. S. 409. Abb. 9 bis 11 sind abgebildet bei Gottschewski, Hamburger Woche XII, 1917, Nr. 2, S. 4 ff.; daß die drei Stücke aus ein und demselben Grabe stammen, steht nicht fest.

12. Abb. 12 Hellenistischer (?) Helm. An dem rundlichen, mit Relieflinien verzierten Helmtopf ein gewellter Rand, der nach hinten weit ausladet. Die Form kommt auf den Pergamener Waffenreliefs vor: Altertümer von Pergamon II, Das Heiligtum der Athena Polias Nikephoros Taf. XLVII, 2 u. ö. Höhe 22, Durchm. 33,5 cm.

13. Abb. 13 Römischer Legionarhelm. Re-

stauriert. Höhe mit Backenlaschen 33,9 cm, Durchm. 20 cm. Zahn, dem eine Skizze vorgelegen hat, hält das Stück ebenfalls für



Abb. 18.

einen Legionarhelm und verweist mich freundlichst auf Altertümer heidn. Vorzeit V. Die Helme der Trajanssäule sind nahe verwandt.

15. Abb. 15 Kandelaber eines bekannten etruskischen Typus. Zwischen den drei in



Abb. 19.

Hufe auslaufenden Füßen Blätter. Am Schaft eine von einem Hunde (? gewöhnlich ist es eine Katze: Martha, L'art étrusque S. 528, Abb. 363) verfolgte Taube. Von den vier



Abb. 20. Abb. 21. Abb. 22.

14. Abb. 14 Seitlicher Griff eines großen Kessels. Als Schmuck oben ein mit zwei Bronzenägeln angeheftetes Seepferd. Etruskisch. Höhe 31,9 cm. Vergl. die Bronzescheiben Mon. ant. XVI, Taf. 2.

Tauben auf der Schale fehlt die eine. Etruskisch. Höhe 43,6 cm.

## II. Terrakotten.

16, 17. Abb. 16, 16a, 17, 17a. Süd-

etruskische Tonbüsten, angeblich zusammen gefunden mit der Büste Museumskunde VIII, 1912, S. 18, Abb. 11 und Terrakotten der Art Winter, Typenkatalog I, 134 und Sieveking, Terrakotten der Sammlung Loeb I, Tafel 19, 20. (Vgl. die folgenden Nr.) Die Rückseiten sind roh angelegt, nur die Hinterköpfe treten heraus. Ausgezeichnete provinzielle Arbeiten des ausgehenden 5. Jahrhunderts. Der Büstenform wegen vielleicht eine Unterweltsgöttin (vgl. auch die Büsten aus Medma Notizie 1914, XI, Suppl. S. 76 ff.). Besonders hervorzuheben ist der Schmuck. Bei 16 bestehen die Ohrgehänge aus einem halbkreisförmigem Stück, welches offenbar ein von neun Perlen umrahmtes Goldblech nachahmt, an dem drei runde Scheiben und wiederum neun Perlen hängen. Acht große Knöpfe sind auf das sonst nicht angegebene Gewand gesetzt. Der Halsschild ist halbmondförmig und zeigt in flüchtigem Relief einen aus Blüten auftauchenden Kopf (vgl. apulische Vasen, etrusk. architekton. Terrakotten) und links und rechts zwei nach den Seiten kniend sich reckende nackte männliche flügellose Figürchen. Die Form der an Scharnieren befestigten An-



Abb. 23.



Abb. 24.



Abb. 25.



Abb. 26.

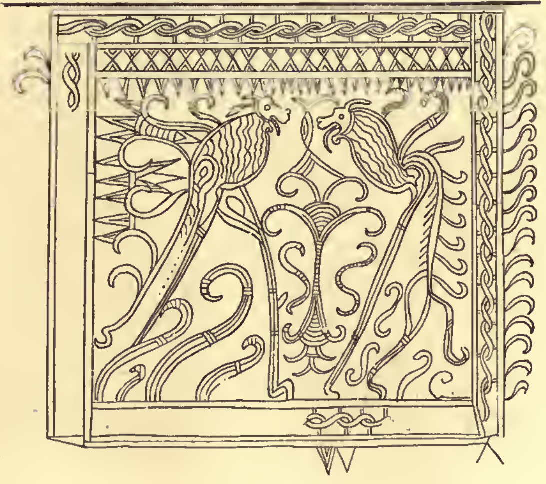


Abb. 26a.

hänger gibt die Zeichnung. Komplizierter noch ist der Halsschmuck von 17. Er ist an seinem oberen Rand mit einer schweren Kette verknüpft, die aus zylindrischen Gliedern besteht. Von den Anhängern sind drei herzförmig, wie der mittlere von 16, die übrigen unregelmäßig dreieckig wie dort die übrigen. Das Relief des Schildes stellt zwei zu seiten einer kleinen Palmette gelagerte nackte männliche Ge-

stalten dar, zu deren Füßen je ein Vogel (auf der Zeichnung nicht deutlich, s. Calenische Reliefkeramik Taf. 13, 119). Zum



Abb. 27.

Ohrgehänge von 16 vgl. die Originale Brit. Mus. Cat. of Jewellerie Nr. 2259, Taf. XLIV, etruskisch. Höhe von 16: 0,28, von 17: 0,245. Heller graugelber Ton.

19. Abb. 19 Gruppe von Mann, Frau und Kind. Aus derselben Fabrik wie die vorhergehende Nr. Winter a. a. O. I, S. 134, 1. Höhe 13,6 cm.

20. Abb. 20. Stehende Frau in grobem Mantel mit Kind in den Falten des Gewandes,



Abb. 27a.

vgl. Winter, a. a. O. S. 151, 4. Höhe 9,5 cm.

21. Abb. 21 Sitzende Frau, ganz eingehüllt, mit Kind auf dem Schoß, vgl. Winter a. a. O. S. 146, 5. Höhe 17,7 cm.



Abb. 28.

18. Abb. 18 Thronende Göttin mit Alabastron und Granatapfel, in reicher Gewandung, zur gleichen Gruppe wie 16f. gehörend. Der Thron hat ornamentierte Seiten. Das Haupt krönt ein mit Kreisen verziertes Diadem. Höhe 36 cm.

Diese religionsgeschichtlich sehr wichtige Gruppe bedarf dringend der zusammenfassenden Bearbeitung.

22. Abb. 22 Perseus. Aus derselben Fabrik? Mit Flügelhelm, Schwert und leichtem Mäntelchen. Höhe 18 cm.

23. Abb. 23 Totenbarke aus der Terra di Bari. Eingehend besprochen in den Sumbolae litterariae in honorem Julii de Petra, S. 62—72. Vgl. M. Mayer, Archäol. Jahrbuch XXV, 1910, S. 182, Abb. 7, 8.

24. Abb. 24 Gruppe eines Knaben mit beladenem Esel. Der Knabe trägt Hemd und spitze Mütze. Ehemals weißer Überzug. Höhe 12 cm.

Andere Terrakotten sind publiziert: M. Mayer a. a. O.; Museumskunde a. a. O. S. 16 ff.

### III. Vasen.

25. Abb. 25 Sog. rhodische Kanne. Von mir im Bazar von Kairo gekauft; angeblich aus einer griechischen Privatsammlung in Alexandrien, somit nicht notwendig ägyptischen Fundortes. Aus vielen Stücken zusammengesetztes Fragment. Das Flechtband des Halses mit Zwickelfüllung kehrt wieder auf der Kopenhagener Kanne Kinch, Vroulia, S. 225, Abb. 114; dort eingehende Klassifizierung der Gattung. Dazu Pfuhl, Gött. Gel. Anz. 1915, S. 344 ff. Höhe 24 cm.



Abb. 29.

26. Abb. 26, 26a Faliskischer „Kantharos“, Ballheimer, Arch. Anz. 1909, S. 26, 3. Die zu Ornamenten zusammengeschrumpften Tiere nach einer für mich im Jahre 1912 angefertigten Zeichnung. Höhe 36,49 cm.

27. Abb. 27, 27a. Faliskisches bauchiges Gefäß mit Panthern, welche Menschenbeine im Maul tragen. Ballheimer a. a. O., Nr. 4. Die Schlange ist von griechischen geometrischen und nachgeometrischen Vasen, auf denen sie häufig ist, hierher übernommen. Reiches Material bei E. Küster, Die Schlange in der griechischen Kunst und Religion, R. V. V. XIII, 2, S. 37 ff. Höhe 19,5 cm.

28. Abb. 28 Faliskisches dreifüßiges, dreiteiliges Gefäß. Ballheimer a. a. O., Nr. 21. Höhe 15,9 cm. Die große Schale unseres Gefäßes allein auf gleichen Füßen: Mon. ant. XV, Tafel VIII, 6.

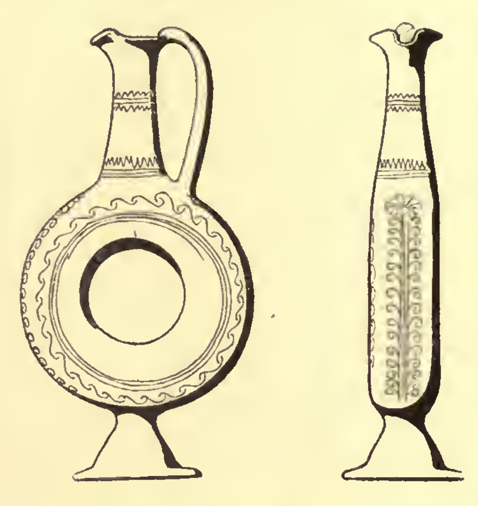


Abb. 30.

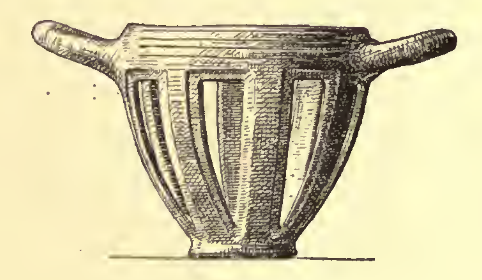


Abb. 31.

29. Abb. 29 Faliskische Schale auf hohem durchbrochenen Untersatz. In den Seitenhenkeln lose Tonringe. Höhe 24 cm.

30. Abb. 30 Faliskische Ringkanne mit hohem Fuß, langem Hals und Kleeblattmündung. Die Form ist eine Nachahmung bemalter geometrischer Gefäße: Gabrici, Mon. ant. XXII, (Cuma) Taf. XXXIX, 2. vgl. Brit. Annual XII, S. 26, Nr. 3850, Abb.



Abb. 32.



Abb. 32 a.

1 (Kreta). Weniger gutes faliskisches Exemplar: Mon. ant. XV, Taf. VIII, 4. Höhe 26,9 cm.

31. Abb. 31 Faliskischer durchbrochener zweihenkliger Becher, vgl. Mon. ant. XVI, S. 443, Abb. 53 (schlecht erhaltenes Exemplar). Höhe 7 cm.

32. Abb. 32, 32 a. Etruskisch-ionische Amphora. Vorderseite: Erotische Darstellung. Links entsetzt enteilende Frau mit Haube. Die Szene entspricht inhaltlich der Malerei der Tomba delle Leonesse (dort erotischer Tanz, enteilendes Mädchen, Antike Denkm. II, Taf. 42: verwandt auch die erotische Szene ebdt. Hilfstafel 41, 42a, Fig. 2). Die Form der Kline ist beachtenswert. Zur Vasengattung zuletzt Sieveking-Hackl I, Taf. 32, 832, S. 103, 839. Rückseite: zwei einander gegenüberstehende und miteinander redende Jünglinge. Aus Etrurien. Höhe 34,5 cm.

33. Abb. 33 Etruskisch-ionische Hydria. Auf der Schulter Kampfgruppe: vier nach links eilende Krieger, dazwischen ein in die Knie gesunkener. Die Wichtigkeit der Hauptszene (vier in zwei Kampfgruppen geteilte Krieger) für die Entscheidung, daß diese Vasengruppe etruskisch, nicht ionisch ist, hat G. Matthies, Die pränestinischen Spiegel S. 139, zu 133, richtig erkannt. Über die Panzerform ebendort. Aus Etrurien. Höhe 39 cm.

34. Abb. 34 Etruskische sfg. Hydria. Schulterbild zwei gegeneinander mit Steinen ansprengende Kentauren zwischen Ranken. Hauptbild zwei gegeneinander kämpfende Bogenschützen in skythischer Tracht, von denen der eine an Stelle des Mäntelchens ein Pantherfell über dem Arm trägt. Auch hier Ranken im Bildfeld. Aus Etrurien. Höhe 24,5 cm.

35. Abb. 35 Etruskische sfg. Kanne. Palmetten, Efeublätter und Augen auf der Schulter. Die Hauptdarstellung zeigt Hera-

kles ohne Waffen dem Löwen gegenüber knieend. Hinter ihm ein zweiter Löwe. Höhe



Abb. 33.



Abb. 34.

25 cm. Bei einer verwandten, besser ausgeführten Darstellung des gleichen Abenteuers (Herakles auf den Löwen lauernd) erinnert G. Baumgart an die Troilusszene: Aus der Heidelberger Sammlung, Arch. Anz. 1916, S. 177, Abb. 9, 9a. Zur Vasengattung Sieveking-Hackl a. a O., Taf. 34, 925, 6. In der Bildung des Löwen nächst verwandt ebdt. Taf. 35, 850. Eigenartig ist die schematische Wiederholung des Tieres.

36. Abb. 36 Attische sfg. Hydria. Auf der Schulter Rüstungsszene. Im Hauptbild Apollon und Dionysos, von zwei



Abb. 35.

tanzenden Mänaden eingerahmt. Abgebildet Museumskunde a. a. O. S. 13, Abb. 4. Höhe 42,5 cm.

37. Abb. 37, 37 a Attische sfg. Amphora. Vorderseite Triptolemos, bärtig, auf ungeflügeltem schlangenlosen Wagen. Er hält in beiden Händen Ährenbüschel. Die Lehne des Wagens läuft in einen Vogelkopf aus. Die beiden Frauen zu den Seiten, untereinander nicht unterschieden, sprechen mit eindringlichen Gebärden auf ihn ein. Rückseite: Abschied dreier vollbewaffneter Krieger von einer Frau. Hinter ihr ein Hund, welcher den sich entfernenden vor-



Abb. 36.



Abb. 37.



Abb. 37 a.



Abb. 38.



Abb. 38 a.



Abb. 39.



Abb. 39 a.

dersten Krieger begleitet oder ihm nachbellt. Höhe 45 cm.

38. Abb. 38, 38a Attische sfg. Amphora. Vorderseite: Viergespann in Vorderansicht. Über den Köpfen der mittleren Pferde aufragend der unbedeckte Kopf des Lenkers, von ihm überschnitten, der nach rechts schauende behelmte Kopf des Helden selbst. Rückseite: Abschiedsszene eines in der Mitte stehenden gewaffneten Kriegers von der hinter ihm stehenden weinenden Mutter und dem mit tief geneigtem Haupt auf langen Stab gestützten, vor ihm stehenden und ihn mit müder Gebärde anredenden alten bartlosen kahlköpfigen Vater. Das Viergespann wie hier mit nur einem umschnürten Rad: Bibl. nat. Paris: Reinach, Rép. de vases II, 255, 3; Brit. Mus. B 247. Höhe 41,5 cm.



Abb. 40.

39. Abb. 39, 39a Attische sfg. Amphora. Vorderseite: Herakles auf dem Lager. An der Wand Bogen, Köcher und Pfeile, am Fuß des Bettes die lange Keule. Auf der Rückseite zwei jugendliche Reiter mit Hunden nach rechts, geführt von einem Bogenschützen. Höhe 35,4 cm.

Andere faliskische Vasen sind von Ballheimer a. a. O. und von mir Museumskunde a. a. O. besprochen. Dort auch unteritali-



Abb. 41.



Abb. 42.

sche Vasen, an denen die Sammlung überreich ist, vgl. American Journal XIII, 1909, S. 391 f.; Arch. Anz. 1909, S. 1 ff. Calenische Reliefkeramik a. v. O.; Arch. Jahrb. XXVII, 1912, S. 158. Unteritalische Grabdenkmäler S. 86, Nr. 5, a 3.



Abb. 43.

## IV. Figürliche Tongefäße.

40. Abb. 40 Doppelkopfgefäß. Glänzend schwarz gefirnißt. Kopf eines bärtigen Satyrs auf der einen, einer Frau mit über der Stirn



Abb. 44.

zurückliegendem Haar auf der anderen Seite. Die Frau trägt Ohrschmuck aus zwei untereinander hängenden Perlen. Beachtenswert ist das im Gegensatz zu dem flauen Frauenkopf ungemein kräftige Profil des Satyrs. Höhe 20,7 cm.

41. Abb. 41 Prächtiges Stierkopfrhyton mit flüchtig gezeichneter Erosfigur unteritalischen Stils. Glänzender Firnis. Aus Apulien. Länge 22 cm.

42. Abb. 42 Gefäß in Form eines hockenden Mannes von fetten Formen. Er



Abb. 45.



Abb. 46.

balanciert die Mündung des Gefäßes wie einen Korb auf dem Kopf. Die Mündung trägt eine rote Palmette in schwarzem Grund. Aus Apulien. Trotz aufgetauchter Zweifel gewiß antik. Höhe 19,3 cm.

43. Abb. 43 Auf dem Schlauch ruhender

dicker trunkener Silen. Er hält einen Kantharos in der rechten Hand und umarmt mit der Linken den Schlauch, auf dem ein roter Frauenkopf unteritalischen Typus zu sehen ist. Oben am Schlauch ist die Mündung des Gefäßes. Das mächtige Antlitz mit den weißen Äugelchen, der Glatze, dem struppigen Bart, das dicke Bäuchlein, die krummen Beine sind mit vielem Humor dargestellt. Vgl. M. Mayer, Arch. Jahrb. XX 1907 S. 207 Abb. 1. Aus Apulien. Höhe 9,5 cm.

44. Abb. 44 Liegender dicker nackter Schlemmer (Silen?) mit einer Traube in der linken Hand, während die rechte die Schlauchmündung packt. Sein Lager zeigt unten ein schwarzes Wellenband auf hellem Grund. Ein zweites Exemplar der Sammlung — aus derselben Form — ist mit weißem Überzug versehen. Beide Stücke sind keine Vasentechnik. Aus Apulien. Wir haben in den Nr. 41—43 die apulische Umformung der bekannteren, feineren, campanischen, ganz schwarz gefirnißten figürlichen Gefäße zu erkennen. Höhe 15 cm.

45. Abb. 45 Askos aus der Terra di Bari. Dem für gewöhnlich nur ganz allgemein vogelartig gestalteten Gefäß sind hier zwei eigentlichen Gefäße, sondern Terrakotten in plumpe Füße angesetzt. M. Mayer, Röm. Mitt. XIX, 1904, S. 17, Beil. I, 3; Apulien Taf. 20, 4. Pagenstecher, Apulien, S. 76, Abb. 40, 2. Höhe 12,6 cm.



Abb. 47.

46. Abb. 46 Gefäß in Form einer Ente. Gehört zu einer bekannten Gattung südetruskischer Gefäße. Höhe 19,4 cm.

47. Abb. 47 Statuettenaskos aus Canosa. Restauriert. Die Publikation ist P. von Bieńkowski vorbehalten, der jedoch die Abbildung an dieser Stelle gütigst gestattete

(Bull. de l'Acad. de Cracovie, Mai-Juli 1914.) Höhe 73,5 cm.

Figürliche Gefäße und lokal-apulische Keramik der Sammlung sind publiziert: Niobiden, Heid. S.-B. 1910, 6, Taf. I, II, IV; Eros und Psyche, ebdt., 1911, S. 36[185]; Apulien (Ber. Kunstst.) S. 75 ff. Abb. 39 bis 41; M. Mayer, Apulien a. v. O.; Bieńkowski, Neapolis I, 1913, S. 310, vgl. Apulia III, 1912, S. 134, Abb. 1—6; Arch. Anz. 1916, S. 126, Abb. 7.

Die wichtigsten Marmorskulpturen sollen in der nächsten Lieferung von Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen antiker Skulpturen veröffentlicht werden. Ein früher in Udine befindlicher eigenartiger Kopf ist jetzt hier: Arndt-Amelung a. a. O. 1378-79. Einige andere Köpfe: Gottschewski a. a. O.

Rostock. Rudolf Pagenstecher.

---

## CHRYSIPPOS?

Ich wiederhole hier nach meinem Büchlein »Aus Ferdinand Dümmlers Leben« (Leipzig 1917) S. 230 die Abbildung einer Gemme, weil das Stück nicht nur persönliches Interesse besitzt. Es stammt von Ludwig Roß, der es als Siegelring getragen hat; bei seinem Tode hinterließ er es Ferdinand Dümmler, dessen Pate er war; jetzt befindet es sich im Besitz der Frau Agnes Dümmler (Berlin-Schöneberg), deren Freund-



2 : 1

lichkeit ich den Abdruck verdanke. R. Zahn, der den Ring bei der Gelegenheit untersuchen konnte, hält den Stein, einen flachen Karneol, für das Werk der frühen Kaiserzeit. Dümmler, der den Siegelring zeitlebens und mit begreiflicher persönlicher Anhänglichkeit getragen hat, schrieb mir einmal (11. Dez. 1892): »Ich weiß jetzt, wen der Kopf auf meinem Ring vorstellt. Es ist Arat. Vergleiche die Münze von Pompejopolis (Soloi) bei Schuster, Philosophenporträts IV, 2. Die Gerckesche Umnennung der beiden Köpfe ist verkehrt.« Er meinte damit Gerckes Verteilung der beiden Münzbilder von Soloi auf Arat und Chrysipp, nach der ersterer in dem Bild mit langem, letzterer in dem mit kurzem Bart zu erkennen wäre; diese Verteilung ist jetzt aber wohl endgültig durch H. von Prott als richtig erwiesen; vgl. A. M. 1902, S. 297.

Es kommt also für Dümmlers Gemme nicht mehr Arat, sondern nur Chrysipp in Betracht. Die Frage ist aber, ob die Ähnlichkeit mit der Münze ausreicht, um Identität der Person zu behaupten. Ein Unterschied ist klar: die Münze und ebenso die damit übereinstimmenden Marmorbüsten geben dem Philosophen eine gebogene Nase, die Gemme zeigt eine ziemlich gerade und spitze. Das tritt aber in unserer vergrößerten Abbildung viel stärker in die Erscheinung als auf dem nur 16 mm hohen Original, und bei der im ganzen bestehenden Übereinstimmung und der weiten Verbreitung, die Chrysippbildnisse gehabt haben (Juvenal 2,5: plena omnia gypso Chrysippi), halte ich die Identität allerdings für höchst wahrscheinlich. Doch müssen wir gestehen, daß durch diese Annahme die Ikonographie Chrysipps keine wesentliche Bereicherung erfährt; sie beruht auf den Büsten, und nicht sie gewinnt durch die Heranziehung der Gemme, sondern nur die Gemme findet ihre wahrscheinliche Deutung.

München. Paul Wolters.

---

## ARCHÄOLOGISCHE GESELLSCHAFT ZU BERLIN.

### Sitzung vom 6. November 1917.

Den Hauptvortrag des Abends hielt Herr Diels über die von Prokop beschriebene Kunstuhr von Gaza. Der Vortrag ist unter gleichem Titel in den Abhandlungen der Königl. Preuß. Akademie der Wissenschaften 1917, Phil.-hist. Klasse Nr. 7 erschienen.

Sodann legte Herr Noack das neueste Heft der Antiken Denkmäler (IV, 3) vor, das in dieser Kriegszeit auch als eine außerordentliche technische Leistung anzuerkennen ist und das mit seinen vorzüglichen 8 Tafeln ganz nur der thronenden Göttin der Kgl. Museen gewidmet ist. Sie wurden in Lichtbildern vorgeführt und von den folgenden Bemerkungen begleitet.

In der Rückansicht (Taf. 43 und 44, s. Abb. 1 und 2) übersehen wir zunächst am besten den Bau des Thrones selbst, Holzwerk nachbildend, in klarem Gefüge aufgerüstet, mit den an dem antiken Mobiliar wohlbekannten Beinen; — die Kapitellfläche war hier nur im Kontur gegeben und behielt der Bemalung die Angabe der üblichen ionischen Voluten vor, die die Beine der Front in feinem Flachrelief tragen.

Über dem Sitzrahmen — der rückseitige einer der wenigen Träger von blassen Spuren aufgemalter Ornamente (S. 46) — quillt das Kissen in leiser Rundung hervor, oben gehalten durch den Rahmen der hohen Rückenlehne und durch die flachen Seitenleisten, die mit dem hinteren Ende in jene eingeschoben und vorn auf dem Beinkapitell verpflöckt zu denken sind.



Abb. 1.

Von der schmalen seitlichen Armlehne, die übrigens zum größeren Teil noch exi-

stiert, gibt die Ansatzstelle am Gewand die Höhenlage. Eine kleine balusterförmige Stütze [1]) hat ihre runde Standspur noch zurückgelassen, die uns gut die ehemalige glatte Politur des Steines erkennen läßt.

Die nach oben sich leicht verbreiternde Rückenlehne ist etwas zurückgeneigt; durch das zwischen Lehne und Gestalt einge-

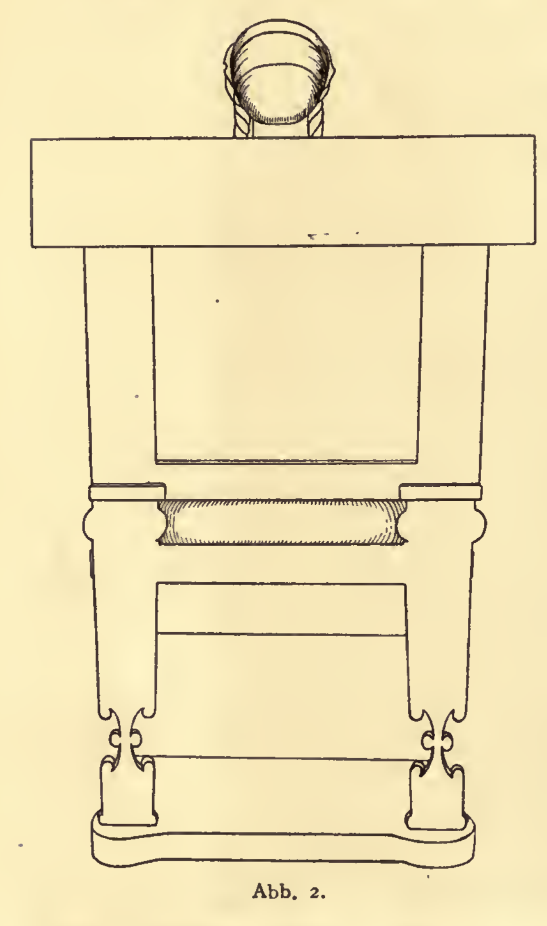


Abb. 2.

schobene einfache Kissen ist diese günstig von der Rückwand losgelöst.

Wir bewundern schon hier die stolze Haltung des Kopfes auf dem kräftigen Nacken und fühlen die weichen Linien und Formen der vollen blühenden Gestalt, die sich »mit der leisen Einsenkung der Achselhöhle« und der zart schattierten Armrundung noch

[1]) Vgl. z. B. das Leukothearelief, Friederichs-Wolters 243 und den einen Thron des Harpyienmonuments.

durch das hier dreifache Gewand vernehmbar macht. Dem antiken Beschauer war dieser Anblick durch die breit ausladende Rückenlehne fast ganz entzogen.

Wir wenden uns zur Vorder- und Hauptansicht (Taf. 37, 41, 42, s. Abb. 3). Im Fußschemel ruht die eigentliche Masse, die den Körper trägt, dem Blick geschickt entzogen, im tiefen Schatten der Unterschneidung.

Die beiden Thronbeine haben wir uns vervollständigt zu denken durch die vorderen Stützen der Armlehnen, wohl sitzende Sphingen, wie an so manchem analogen Beispiel [1]). In ihrer starren heraldischen Haltung unterstützen und heben sie noch die Aufgabe, die diesen beiden streng symmetrischen Seitengliedern in dem Gesamtbilde zugewiesen ist.

Der Thron ist so breit gebaut, um die Beine frei und nicht vom Gewand verhüllt zu zeigen, damit sie zusammen mit dem Schemel in schönen klaren Linien den Unterkörper architektonisch umrahmen und fest begrenzen. Und diese Begrenzung war nach oben fortgesetzt durch den Kontur der Rückenlehne, über die oberhalb der Schultern die Querleiste wohl nach den Seiten noch etwas übergriff und hinausragte. Dieses Ausladen wird nach dem Beispiel zahlreicher Terrakotten (S. 48) und Vasenbilder [2]) und auch aus künstlerischer Notwendigkeit anzunehmen sein. Bei einem großen Meister wie dem unserer Statue ist zu erwarten, daß bei der Anlage der Gestalt diese ganze architektonische Umrahmung bedeutend in Rechnung gestellt war. Sicherlich hat sie ihm dazu gedient, den starken funktionellen Wert seiner Gewandlinien, auf die wir unsere Aufmerksamkeit noch zu lenken haben werden, erst recht deutlich und eindringlich zu machen, was man natürlich nur dem unversehrten Werke gegenüber ganz empfinden kann. Es schien deshalb

[1]) Wie das Bruchstück der rechten Seitenlehne, dessen Kenntnis ich Herrn Zahn verdanke, lehrt, waren diese ebenso wie jene Zwischenstütze durch von oben her eingelassene kleine runde Dübel gehalten, so daß sie auf der Fläche darunter unbefestigt aufsaßen.

[2]) Außer den von Wiegand angeführten Terrakotten vgl. auch Koeppen und Breuer, Geschichte des Möbels S. 129 f. und Elite céramographique III, 9 IV, 87 u. a. m.

der Versuch berechtigt, das Verlorene, auch für die Rückseite, in je einer Skizze zu ergänzen, für deren Entwurf ich Herrn Professor Morawe zu vielem Dank verpflichtet bin (s. die Abb. 4 und 5)[1]).



Abb. 3.

Nun die Gestalt selbst: ein schöner lebensgroßer Frauenkörper in der Pracht seiner jugendlichen und doch in voller Reife blühenden Formen, ein Körper, den wir überall gleichmäßig stark empfinden und durchfühlen, obwohl — oder weil der Künstler ihn mit dem reizvollen Linienspiel seiner Gewandung wie in einen geheimnisvollen Bann geschlossen hat. Je länger man sich in das Ganze versenkt, desto inniger erscheint ihre Verbindung, desto untrenn-

[1]) Die Zeichnungen sind von Fräulein Marie Seidel hergestellt. Sie erstreben lediglich den angegebenen Zweck. Auf jegliche Annäherung an die Plastik des Originals durch Schattierung ist verzichtet, ebenso auf eine Andeutung von Ornamentik und Linien, wie sie, aufgemalt, die Beine des Thrones geschmückt und nach innen abgegrenzt haben. Auch für das breite Querholz der Lehne ist solcher, Einlegearbeit oder Metallaufsatz wiedergebende Schmuck ja sicher anzunehmen, wahrscheinlich auch irgendwelche plastischen, akroterienartige Aufsätze über beiden Enden. Die Vasen zeigen hier sowohl ornamentale wie figürliche Zutaten, von den Figurengruppen der Kolossalthrone ganz zu schweigen.

barer eines vom andern in jedem Zuge. Ungeheuer viel für die Gesamtwirkung hängt von dieser Hülle ab. Wir müssen suchen, sie in ihrer Anlage (und damit auch in ihren künstlerischen Zielen) noch deutlicher zu verstehen, als man bisher noch für möglich hielt.

Aus der Reihe feiner Beobachtungen des begleitenden Textes sei hier das eine vorweg genommen. Wiegand legt (S. 50) mit Recht großes Gewicht darauf, daß bei archaischen Werken wie den Frauenstatuen aus dem Perserschutt der Akropolis das Gewand viel bedeutender mitwirke durch die eigene Masse [1]) und durch sein in großen Partien viel kräftigeres Relief, bei der Göttin dagegen seine plastische Durchbildung so gering sei, daß es mehr nur wie ein Flachornament mitklinge. Durch den so festgestellten Gegensatz zwischen dem »monumentalen Element« des Körpers und dem dekorativen des Gewandes gewinnt aber dieses, da es sich dem Körper viel mehr anzupassen scheint, eine zielbewußte, direkt formbildende Funktion, und diese wird von dem Künstler wundervoll gelenkt und geleitet und verteilt, hier verstärkt, dort gedämpft, ganz nach Maßgabe dessen, was er bedarf.

Wie ist diese Gewandung zu verstehen? Den Chiton zeigt der leichtgekräuselte dünne Stoff an Brust und Oberarm an —, und er muß es auch sein, der am Unterkörper wieder hervortritt, während der in lange Zipfel auslaufende und in üblicher Weise schräg über die Brust geführte obere Gewandteil sich, wie in anderen Fällen auch hier, als gesondertes Obergewand ergibt.

Als drittes Gewandstück dient ein dünnstoffiges Umschlagetuch, das vom Rücken her in gleicher Weise über beide Arme hängt [2]) und dessen vollständigen Sinn uns erst die Seitenansicht (s. u.) offenbaren kann. Unter ihm ist das Obergewand von der rechten Schulter ab längs dem Oberarm in bekannter Weise geknüpft, also über den rechten Chitonärmel hinüber und diesen ganz verhüllend; erst am Unterarm wird dieser mit seinen weiten Mündungsfalten wieder sichtbar. Hintere rechte Schulter und Rücken sind hier mit dreifachem Gewand bedeckt. Bewundernswert folgen die durch die Knöpfe zusammengefaßten Ärmelsäume den leisen Schwellungen des Armes (Wiegand S. 47, Abb. 4).

Bis hierher ist die Draperie die gleiche wie an den Akropolisfrauen, von da ab ist sie in wesentlichem verschieden und fordert eine andere Erklärung.

Eine Normalfigur des Akropolistypus läßt die Enden dieser längs dem Arm geknöpften Mantelsäume zu beiden Seiten des vorgestreckten (meist rechten) Unterarmes bzw. vom Ellbogen ab nebeneinander herunterhängen. Jeder der beiden massigen Zipfel bildet dort ein eigenes Faltensystem — die Furche, die sie trennt, ist häufig noch deutlich angegeben [1]). Auf der entgegengesetzten (linken) Seite führt die schräg absteigende Mantelmasse mit gleichmäßig geschwungenem Saum und ganz flach behandelt um die Hüfte herum nach hinten (Perrot S. 577, 584, 589, 601; Schrader, Arch. M.-Sk. S. 39).

Wenn sich eine solche Figur setzt, legt sich der vordere Zipfel, der zwischen rechtem vorgestrecktem Arm und Körper hängt, auf das rechte Knie und hängt von dessen Unterschenkel herab. So in schönen lebendigen Stoffalten an dem von Wiegand erwähnten Bruchstück einer Sitzfigur (Perrot-Chipiez III, S. 619, s. unsere Abb. 6). — Der andere, von der letzten Knüpfstelle nach außen herabhängende Zipfel kann dann, wie an diesem selben Beispiel, unter den Körper geraten und quillt unter und neben dem Bein hervor. Das schräg absteigende Vorderstück dagegen liegt mit seinen Säumen folgerichtig nur auf dem Oberschenkel auf, und

[1]) Vgl. auch Schrader, Auswahl archaischer Marmorskulpturen S. 39.

[2]) Deutlich etwa bei den Mädchen der Münchener Amphora Furtwängler-Reichholdt Taf. 33 und an den Akropoliskoren 684 (Schrader, Arch. Marmorskulpturen S. 34/35) und 594 (Perrot-Ch. VIII Taf. 12).

[1]) Z. B. Akropoliskore 680 (Schrader, Arch. Marmorskulpturen S. 22 = Perrot VIII S. 577 = Winter, Kunstgesch. i. Bild. 216, 3), Äginetenathena, Hera der Selinuntmetope; auch die im übrigen abnorme eleusinische Kore Ephem. 1884, 8, 7. Die deutlichste und sachlich richtigste Scheidung beider Gewandenden zeigt die Kore 669, die wir Schraders glücklicher Zusammensetzung verdanken (ebenda S. 29); vgl. auch die flache Bronzeathena Ephem. 1884, IV.

auch die geraffte Chitonmasse links ist bei dieser Sitzfigur klar wiedergegeben. Es er-

müssen — auch bei der Sitzfigur und also auch bei unserer Göttin (Abb. 7 = Taf. 42).

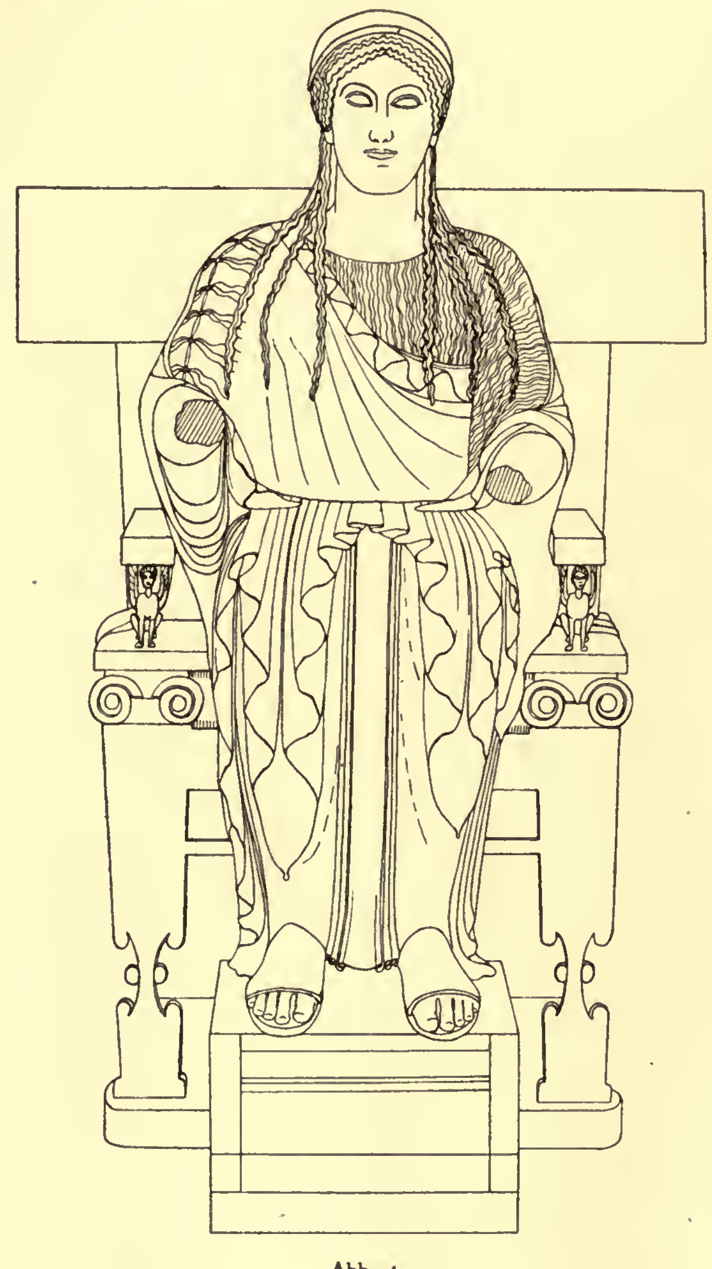


Abb. 4.

gibt sich demnach, daß bei solcher Schräganordnung des Obergewandes die beiden langen Zipfel auf der rechten Seite da sein

So muß sich also 1. der über ihr rechtes Knie herabhängende Zipfel erklären und dann muß 2. der rechts seitlich am tiefsten,



Abb. 5.

bis zum Knöchel herabreichende eben der hintere bzw. äußere der Standfigur sein. Er muß auch bei der Göttin an der Außenkante des rechten Unterarmes, da, wo jetzt der oberste, diese ganze Partie verdeckende Mantelzipfel aufliegt, herabgeführt haben, und er kommt tatsächlich von dort außen her, wie die Vorderansicht (Taf. 42

und 37) deutlich macht. In unserer Abb. 8 ist seine leicht geschwungene Kante mit a bezeichnet. Nur ist er nicht zwischen Schenkel und Sitz eingeklemmt, wie bei jener Sitzfigur von der Burg, sondern ist ganz deutlich mit doppelter Faltenschicht (Abb. 8b) um den faltigen Rand des Chitonärmels herumgeführt, dann aufwärts auf den rechten Oberschenkel gezogen und dort dem glatt aufliegenden Stoff des anderen Zipfels untergeschoben. Infolgedessen muß nun seine Hauptmasse an der Außenseite des Beines so herunterfallen, daß sie diese in engem Anschluß begleitet und den Kontur des Unterschenkels mit ornamentalen Linienwellen (besonders für die Seitenansicht) sowie mit einer tiefen schattigen Unterschneidung (für die Frontansicht) betont.

Wenn beide Zipfel am oberen zusammentreffenden Winkel mittels einer weichen gerundeten Deckfalte in »ununterbrochener Führung der Saumlinie« (S. 47) in eins zusammengezogen wurden, so läge demnach an dieser Stelle ein Versehen des Künstlers vor: denn in Wirklichkeit gingen sie ja, wie wir eben sahen, obwohl zum gleichen Gewand gehörig, doch getrennt, mit selbständigen Saumgruppen, bis hinauf zur ersten Knüpfstelle oberhalb der Armbeuge [1]). Aber ein Vergleich mit der entsprechenden Stelle der linken Seite lehrt, daß rechts



Abb. 6.

[1]) An den Akropoliskoren ist diese Anordnung, wie sie sein müßte, z. T. ganz unklar und verwischt, wenn nicht geradezu mißverstanden. So ist z. B. der Künstler der Akropoliskore 674 hier direkt gegen die Wirklichkeit verfahren (Netoliczka, Österr. Jahresh. 1912, Fig. 164 [Winter 217, 3; Perrot VIII, S. 601] und S. 260 ff.). Ebenso falsch die Athena des Votivreliefs Ephem. 1886, IX.

nur eine scheinbare Kontinuität besteht und nicht zusammenhängende Saumlinien sich nur zufällig berühren, vielleicht ganz äußerlich in einen gewissen ornamentalen Einklang gebracht sind [1]). Der Erfolg dieser überlegten Anordnung ist, daß der große



Abb. 7.

äußere Armzipfel aus der Vorderansicht [2]) gleichsam hinausgeschafft bzw. auf einen möglichst schmalen Profilstreifen beschränkt wird. Weshalb dies nötig war, wird sich uns noch ergeben.

Eine gleiche ornamentale Tendenz der Gewandung verfolgen wir zunächst auf der anderen, linken Seite (Taf. 39 und unsere Abb. 9).

Hier fehlen die gerafften, in die Höhe genommenen Faltenmassen, wie sie die stehenden Koren und jene Sitzfigur der Akropolis zeigen. Das Gewand umzieht unten über den Füßen die Gestalt in überall gleicher, begrenzter Länge und mit ähnlichen Saumgruppen wie auf der rechten Seite. Dafür liegen hier zwei entsprechende, mit

[1]) Zu welchem Zweck die Kante des Innenzipfels bei c (Abb. 8) noch einmal nach innen umgeschlagen wäre.

[2]) In der er z. B. bei jener Sitzfigur Abb. 6 mitspricht.

kleinen Gewichtstücken beschwerte Zipfel, der eine wieder auf dem linken Knie, der andere wieder direkt an der Seite, nur daß er ganz kurz schon in Sitzhöhe endet und in die (hier neben der Sphinx der Armlehne nicht plastisch gegliederte [1])) Masse des Ärmelrandes übergeführt ist.

Solche mehrzipfelige Anlage des Obergewandes ist nicht nur aus Terrakottatypen, wo sie symmetrisch über beiden Knien liegen oder, bei stehenden Figuren, gleich-



Abb. 8.

lang herabhängen [2]), zu erklären. Sie tritt uns deutlicher entgegen bei bewegten Figuren der Vasenbilder, wie z. B. an den schlanken Frauen des Durispsykters oder an der Helene der Amphora mit dem Raube der Korone in München, aber auch bei noch etwas älteren Statuen, wie der von Delos B. C. H. 1889 VII oder der Akropoliskore 673 [1]). Das schräg über die Brust absteigende Gewandstück, sonst von beschränkter Breite, ist in diesen und anderen Fällen [2]) durch eine längere Stoffmasse ersetzt, die in doppeltem Auf- und Absteigen zergliedert herabhängt. Diese Zipfel erscheinen kürzer auf einzelnen Vasen, an Tirynther Terrakotten, an der äginetischen Athena (ganz schematisch) [3]), oder sie reichen lang und schlank herab, wie schon bei der delischen Kore. Die Übereinstimmung mit der Tracht der Berliner Göttin steht außer Frage, und es braucht für unseren Zweck hier nicht untersucht zu werden, ob es sich, wie Wiegand wegen jener Gewichtstücke an den unteren Spitzen meint, »um wirkliche Zipfel« handelt oder um tiefer herabhängende Teile eines dazwischen stark emporgezogenen, ursprünglich aber und tatsächlich überall gleich langen Stoffstückes — wie sie uns

[1]) Diese glatte Fläche bleibt immerhin auffallend, denn sie war nur im oberen Teil durch die linke Hand mit ihrem Attribut verdeckt; die figürliche Stütze der Seitenlehne stand nach deren durch die beiden Bruchstellen (an Rückenlehne und seitlichem Mantelsaum) gesicherten Lage weiter nach außen und deckte die untere Gewandfläche nicht (Abb. 4). Allerdings kann auch sie, wenn wir in der linken Hand etwa eine breitere Schale ergänzen, in tiefem Schatten gelegen haben. Auch gilt diese Beanstandung nur für die Vorderansicht und kommt schon bei der Schräganssicht (Abb. 5) nicht mehr in Frage.

[2]) Wiegand S. 47 nennt Terrakotten wie Arch. Anz. 1893 S. 144 = Winter, Typenkatalog T. 49, 6 — aber da handelt es sich um eine ornamentale Verwertung zweier Faltengruppen des dazwischen ebenso lang herabhängenden Peplosstoffes, nicht um selbständige, darübergelegte Gewandzipfel. Eher dürfte hierfür eine Sitzfigur aus Kleinasien B. C. H. 1889, Taf. VIII, 1. herangezogen werden, sowie neben der Athena des äginetischen Westgiebels einige Tirynther Terrakotten (Frickenhaus, Tiryns I, 8, 1—4).

[1]) Furtwängler-Reichhold Taf. 16 und 33, wo nur die Knüpfung am Oberarm nicht besteht (16) bzw. (33) nicht angegeben ist. Die delische Statue (Athen. Nat.-Mus. 22, Lepsius, Marmorstudien 295) auch bei Winter 207, 7. Die Kore 673 Ephem. 1886, Taf. V = Winter 216, 2 paßt weniger zum Vergleich, weil hier statt der schrägen Führung des oberen Randes das Gewand gleichmäßig auf beiden Schultern ruht, wozu man Kalkmanns Bemerkungen Jahrb. XI, 23 vergleichen mag. Die Raffung an der linken Seite geschieht hier nur aus typischer Tradition. Nicht unwichtig ist, daß auch die Rückseite einen solchen Zipfel zeigt, entgegen der geläufigen einfacheren Anlage. Ungewöhnliche Fältelung an der eleusinischen Kore Ephem. 1884, 8, 3a (Rückseite).

[2]) Vgl. Wiener Vorlegebl. 1888, VIII, 4. Élite céram. II, 90 = Böhlau, Quaest. de re vest. S. 67, Fig. 35 (= Jahrb. XI, S. 35, Abb. 16), Élite céram. III, 59 und Abrahams, Greek dress 1908, Fig. 35 zu S. 93.

[3]) S. Anm. 2, Spalte 135. Auch die flache zweiseitige Athenabronze der Akropolis Ephem. 1887, Taf. VII = Perrot VIII, 612, wozu Kalkmann, Jahrb. XI, S. 43.

z. B. bestimmte Raffungen des Chitons veranschaulichen [1]).

[1]) Dieses Auf- und Absteigen der unteren Saumlinie, begründet durch den Kolpos darüber, ist sehr deutlich an den Chitonen der Mädchen der Münchener Korone-Amphora (s. Anm. 2 Sp. 136 und jetzt M. Bieber oben S. 99, Anm. 2). Die technische Möglichkeit eines solchen partiellen Emporziehens auch am Schräggewand, wie sie jetzt M. Bieber beim »jonisierenden Peplos« archaistischer Figuren (S. 22—24 Abb. 2—4) annimmt, ist nur gegeben unter der Voraussetzung eines dem oberen Randumschlag untergezogenen Bandes, das den Dienst des Chitongürtels leistete. Auch da scheint mir das Verfahren aber einstweilen noch reichlich kompliziert und problematisch. Bei dem selbständigen mehrzipfeligen



Abb. 9.

Dies ist die Tracht unserer Göttin. Denn setzt sich eine so gekleidete Frau nieder, so

Schräggewand vollends, wie wir es bei den Anm. 2 Sp. 136 genannten Beispielen annehmen, wäre es wohl schwer zu erklären, wo so viel emporgezogener Stoff untergebracht sein sollte. Auf den »Kolpos« der Göttin, der diesen Überschuß verdeckt haben könnte, kann man sich bei der Singularität ihrer »Gürtung« (s. sogleich im Text) nicht berufen.

Ebenso wie bei der einfachen Korentracht ist es unmöglich, dies schräg gelegte und hier stofflich so viel reichere Obergewand mit dem den Unterkörper bedeckenden Gewandteil zu verbinden. Darin ist den Ausführungen A. von Netoliczkas durchaus rechtzugeben, die jetzt durch die inzwischen erschienene Studie von M. Bieber bestätigt werden.

wird sich der zweite Zipfel auf das andere Knie legen und vor ihm herabhängen, während ein weiterer Zipfel, nach mancher Analogie der kürzeste, auf die linke Seite kommt.

Nur mit der wagerechten Unterbrechung dieser Tracht in der Mitte, wie sie etwa durch Übergürtung des Zipfelgewandes und Kolposbildung (Wiegand S. 47) entstehen würde, steht unsere Statue vollkommen allein. Auffällig ist auch die außerordentliche Abflachung dieser Partie. Es ist hier alles nur wie gezeichnet und graviert und wirkt so, wie wenn der Meister hier eben nur eine horizontale Linie gebraucht, sie also aus künstlerischen, formalen Gründen eingefügt hätte. Man darf auch nicht vergessen, und das erklärt vielleicht die gewisse Vernachlässigung dieser Stelle, daß sie nicht so offen, in ganzer Breite wirkte wie heute, sondern von den Seiten her beschränkt und verdeckt war durch die Attribute der vorgehaltenen Hände — wohl eine Schale in der linken und etwa eine Blüte oder Frucht in der rechten, wie beispielsweise am Harpyienmonument, auf Lokriterrakotten (Ausonia III) oder auf dem Berliner Kybelerelief (Beschr. d. Skulpturen Nr. 691). — Der Künstler hat sich um diese Stelle noch in anderer Weise bemüht: zwischen den vorgestreckten Armen und dem Körper würde normalerweise je eine schmale, tief beschattete Trennungslücke entstehen und sich zeigen müssen. Aber da legt sich beiderseits von außen her über den Unterarm herabgleitend je ein Zipfel des Umschlagetuches herüber bis auf die Oberschenkel und deckt diese ganze Partie mit breiten und flachen Falten glatt ab, — so wie etwa die Zwickelpalmetten des ionischen Kapitells die kritische Übergangsstelle zwischen Voluten- und Kanalfläche und andererseits dem Rund des Kymations verhüllen.

Sehen wir an solchen kleinen Nebenzügen, wie bewußt der Künstler seine Gewandmotive nutzt und setzt, so gilt erst recht von jenen beiden großen Zipfeln der Vorderseite, daß sie über die beiden Knie herabhängen, nicht bloß, weil eine Mode es so gab, sondern diese Trachtform mußte gewählt sein, weil der Meister sie so brauchte, und dann werden auch für die Anordnung der Zipfel an den Seiten künstlerische Gründe maßgebend gewesen sein.

Mit dem reichen Faltenspiel ihrer zart gewellten, wundervoll belebten Säume treten diese Gewandzipfel in wirkungsvollen Kontrast zu den zu beiden Seiten aufsteigenden architektonischen Fronten der Thronbeine: hier strengste vollkommene Entsprechung an dem leblosen starren Gestell und daneben und dazwischen köstlich bewegtes Linienspiel über lebendiger Körperform und dieses Linienspiel nur im allgemeinen gleichmäßig verteilt, aber auf beiden Hälften absichtlich variiert, in leiser Anpassung an die Haltung der Glieder, die es überzieht und begleitet [1]).

Und wir kommen der künstlerischen Absicht noch weiter nach.

---

Gegen die Annahme des langen »ionisierenden Peplos« mit Überschlag spricht die Einstimmigkeit der monumentalen Überlieferung darin, daß auf der (meist rechten) Seite der Schulterknüpfung (und des geradestehenden Beines) das Gewand geschlossen und eng an das Bein angezogen ist. Das läßt sich aher nicht damit erklären, daß der Peplos hier his zu einer gewissen Höhe zugenäht wäre, denn die großen langen ohligatorischen Faltenzipfel auf dieser Seite ergehen sich, wie der praktische Versuch lehrt, bei einer solchen Peplostracht nur dann, wenn der Peplos hier in ganzer Länge offen hleibt. Folglich kann das geschlossene Gewand nur der Chiton selbst gewesen sein. Wohl aher glauhe ich, daß der »ionisierende Peplos« doch dieser anderen Korentracht zugrunde liegt. Daß der Peplos (in normaler Anlage) üher dem Chiton schon damals in Gehrauch war, lehrt ja die Statue Ephem. 1887, IX = Perrot VIII, S. 606. Indem man ihn schräg, mit einseitiger Schulter- und Oberarmknüpfung anlegte, war alles Eigentümliche in Fall und Gruppierung der Faltenmassen hereits gegeben, während es schwer fällt, sich vorzustellen, daß man ein so lediglich dekoratives Kostümstück, wie es das schräge »Mäntelchen« mit seiner allem Gleichgewicht spottenden einseitig gehäuften Faltenmasse ist, in einer Modelaune erfunden habe. Eher wird es verständlich, wenn die Mode es einmal von dem eigentlichen großen Gewand, an dem es sich organisch gehildet hatte, löste und es nunmehr als leichterer, gefällig dekorativer Überwurf für das Straßenkostüm weiterlehte, ja sogar durch die Hinzufügung einer Mehrzahl von Zipfeln noch eine Bereicherung erfuhr, in der es noch für unsere Göttin angemessen erschien.

[1]) Für die Sorgfalt der künstlerischen Arbeit ist auch hezeichnend, wie die übereinander geschichteten Zipfelfalten in streng aufgetrepptem Anstieg und Ahfall zu und von der Höhe der Oberschenkelwölhung fortgesetzt sind.

Wiegand hat bereits auf die, freilich noch immer wesentlich älteren, entwickeltsten unter den Sitzstatuen vom heiligen Weg nach Didyma und auf die jüngere kleine Berliner Sitzfigur [1]) wegen ihres verwandten Gewandstiles hingewiesen. Auch die etwas entwickeltere Aiakesstatue von Samos gehört hierher [2]). An ihr ist die Körperform durch »das Anschmiegen des Gewandes bis in die Tiefe« bereits sehr plastisch herausgearbeitet — in der Vorderansicht sogar plastischer als bei unserer Göttin. Und am Aiakes ist der rechte Fuß schon ähnlich vorgesetzt wie bei ihr der linke. Es ist aber eine noch naive Kühnheit, die dort mit drastischen Mitteln geradewegs auf das Hauptziel hindrängt, — zum Körper. Die ganze Figur haftet noch viel mehr am Steinblock des Sitzes, ist noch viel mehr in diesen versenkt, bildet mit ihm noch eine geschlossene Einheit.

In der viel reiferen Kunst der Göttin wirkt freilich auch der Unterkörper gleich einer noch geschlossenen Masse, fast wie ein Block für sich mit auffällig geschiedener Vorder- und Nebenseite, — nur daß das hier erst wieder ein Ergebnis der entwickelteren Gesamtform ist.

Denn nun erst ist die Gestalt wirklich und richtig aus dem Block des Steinthrones gelöst und gleichsam aus ihm herausgezogen, erst hier befindet sich der Oberkörper richtig auf und vor dem Sitz, ebenso wie der Rücken dank dem eingeschobenen Kissen von der Rücklehne bewußt abgelöst ist. Jetzt erst sitzt die Gestalt lebendig auf dem Throne, bereit, sich zu erheben und zu stehen. Die Fassade des Sitzes ist gleichsam zurückgewichen und damit hat der ganze Unterkörper eine andere räumliche Tiefe erhalten, die nun der Künstler auch ganz bewußt betont durch die selbständige Ausbildung der Seiten.

Sind somit in der einen Hauptsache jene Vorstufen durch eine starke Tat entscheidend überholt, so kann die reifere Kunst des Meisters mit weniger drastischen Mitteln an das Einzelne gehen. So senkt er das Gewand lange nicht so stark wie jene milesischen Figuren zwischen den Beinen ein; er wahrt eine viel einheitlichere, fast als Fläche wirkende Front und gewinnt die Betonung der Glieder statt mit plastischer Vertiefung und Einsenkung der Mittelfalten vielmehr mit den scheinbar äußerlich wie ein Ornament aufgesetzten Gewandzipfeln.

Es liegt etwas für das Auge Faszinierendes, Anreizendes in diesen gewellten Saumlinien, und unter dem Zwange, ihnen zu folgen, erreicht und ergreift das Auge nun die körperliche Form, die sie auf den ersten Blick verhüllen. Und diese Wirkung sichert sich der Künstler außerdem dadurch, daß er sein, ich möchte sagen interpretierendes Liniennetz auf ganz flachen, dünnsten Schichten vorträgt. Man vergleiche nur die gelockerten Gewandzipfel der athenischen Sitzfigur Abb. 6 mit derselben Partie unserer Statue. Da sind wohl die Säume wunderbar fein belebt und leicht vom Grunde abgehoben, aber die Hauptflächen gehören fest zur Unterlage, zum verborgenen Gerüst, auf das es dem Künstler ankommt, sie sind nicht selbständig wie in dem attischen Beispiel, sind in erster Linie dienend. Das gilt selbst für Saumgruppen, wie die seitlichen des Chitons, die doch vom Körper abstehen. Den Eindruck wirklicher Stoffülle gewinnt man höchstens am rechten freihängenden Chitonärmel, und der war im Schatten der vorgestreckten Hand und ihres Attributes gewiß wieder ausgeschaltet. Man könnte fast sagen: je mehr Gewandstücke sich überdecken, desto flacher ist die Gewandmasse als solche wiedergegeben. Mindert es etwa die plastische und deutliche Formbetonung, daß die rechte Brust mit doppeltem, der rechte Arm teilweise mit dreifachem Gewand überzogen ist? Der Saum des Umschlagetuches, obgleich in zwiefacher Faltung geschichtet, deckt den Ärmelstoff, der doch am rechten Arme unter ihm her bis zu seinem vorderen Rande reicht, nicht nur völlig ab, sondern preßt sich selbst, aufs äußerste abgeflacht und verdünnt, wie luftdicht an die Armrundung an. Wie anders körperlich ist dieselbe Armstelle bei der

[1]) Inv.-Nr. 1574, Kekulé, Die griech. Skulptur² S. 53.

[2]) Athen. Mitt. 1906 (31) Taf. XIV und S. 151 ff. (Curtius).

Akropoliskore 684 [1]) von dem höher zusammengeschobenen Stoff eines gleichartigen Tuches umrahmt! Dies alles macht, daß wir an der Göttin überall so stark den lebendigen Körper empfinden.

Wir haben das nun im einzelnen zu verfolgen. Am Unterkörper gibt der Chiton hinter dem Zipfel zwar, eng angeschmiegt, die Plastik des linken Beines genau und treu, aber der Zipfel verhüllt gerade das, und erst die leise Abdachung seiner Linien nach der Seite erweckt die Vorstellung der plastischen, in die Tiefe sich rundenden Form. Am rechten Bein tritt für den gleichen Zweck die tiefere Schattenlinie helfend hinzu, die der dichtgewellte Seitenzipfel durch seine kräftigere Unterschneidung liefert.

Eine nur um weniges frühere Kunstübung, ja auch nur ein weniger bedeutender Meister gleicher Zeit wäre hierbei einer noch schematischen Formulierung in strenger Symmetrie kaum entgangen. Unser Meister weiß aus überlieferten Formeln mit neuen Mitteln wundervoll belebende Wirkung zu gestalten. Die großen Gewandenden hängen nicht nur nicht gleich lang herab, sie sind auch nicht gleich frontal gelegt. Der kürzere linke weicht von dem breiten Mittelstreifen etwas weiter nach außen, wie wenn er gegen sein Schwergewicht seitlich verschoben wäre, wie wenn er gewissermaßen etwas Platz gemacht hätte: also hatte es eine Bewegung gegeben!

Und damit ist das Auge auf die abweichende Stellung des linken Beines gewiesen. Das eine Bein vorgesetzt hatten auch die älteren Frauenfiguren und unter den früheren Sitzfiguren auch die Aiakesstatue nach der Tradition der frühen männlichen Standfigur [2]). Bei der Göttin empfängt diese Bewegung durch das dekorative Element eine ganz andere Betonung. Denn es wird nun auch im Gegensatz zu dieser linken Seite über dem rechten Bein, das auf leicht zurückgesetztem Fuße etwas fester aufsteht [würde die Figur aufstehen, so wäre es das Standbein], der Gewandzipfel breiter und länger, gleichsam schwerer herabgehängt und solche größere Ruhe durch die noch etwas längere Linie des äußeren, seitlichen Zipfels unterstrichen.

Und nun geht das Auge, einmal aufmerksam gemacht, den weiteren und noch stärkeren Zeichen der »fast heimlichen Bewegung« (S. 48) nach. Der linke Arm streckt sich tiefer und wie wenn er dem Fuße folgte, weiter hervor, im Unterarm schräg abwärts gesenkt; der rechte Arm ist, wie über dem steilgestellten Bein ausweichend, leicht gehoben, aber, so frei und beweglich sind schon die Gelenke, nun auch in der Schulter schräg herausgedreht. Daher links der steilere, rechts der schräger ausladende Kontur, — die vom dekorativen Element getragene Asymetrie im Unterkörper hier oben fortgesetzt durch die ungleiche Stärke und Richtung der Bewegung. — Auch die Tiefenanregung, welche die Arme geben, scheint durch diese Verschiedenartigkeit der Haltung begünstigt. Wir folgen hier der unteren, dort der oberen Fläche des Unterarmes, und weiter gleitet der Blick dann mit den feinen Haarwellen und den noch feineren Lichtkonturen des Umschlagetuches empor zum Kopf.

So stehen alle diese Einzelzüge in festem, wechselseitigem Bezug, und es erblüht erst aus ihrem Zusammenklang eine Lebendigkeit, aus der es sich wie ein geheimer Faden zum sterblichen Beschauer spinnt.

Mit den letzten Einzelzügen sind wir aber schon zur Seitenansicht gewiesen, aus der dieses wie gehaltene Leben wieder mit neuen Mitteln zu uns spricht (Abb. 9, vgl. auch Taf. 41).

Über dem schönen, gesucht flächenhaften Ornament des Schemels die ruhige Form der Füße, auf denen wir uns das Bandwerk der Sandalenriemen aufgemalt zu denken haben — sein geometrisches Netz gegenüber dem kleinen Saumfaltenbukett des Chitons [1])! Darüber die wenigen flachen, etwas flauen Steilfaltengeraden gegenüber dem lebendigen Umriß von Bein und Knöchel, der zart durch das Gewand schimmert und dem wir aufwärts folgen bis zum Knie zwischen

[1]) Schrader, Arch. M.-Sk. S. 34, 35.

[2]) Die mit ganz anderem Temperament bewegte Endoios-Athena ist hier nicht zu vergleichen.

[1]) Man vergleiche diese Partie mit der entsprechenden des Aiakes a. a. O. Taf. 14.

den gespaltenen Zipfeln, die, weil hier kürzer, die Körperform weiter enthüllen als die schweren, dichter hängenden Faltengruppen rechts.

Die leere Stelle am Oberschenkel war durch die figürliche Armstütze verdeckt, und über und neben dieser folgt nun die aufregendste Partie der Seitenansicht, der unerhört kühne, schräg zurückgetriebene äußere Zipfel des Umschlagetuches. Hier erst ermißt man völlig dieses letzteren Zweck und Ziel.

Das ist ganz etwas anderes als jene Gewandzipfel einzelner Akropolisstatuen, die wie durch einen leisen Windhauch aus der senkrechten Schwergewichtslage verweht ein ganz klein wenig rückwärts schwingen, — etwas anderes auch als der zurückschwingende kurze Mantelzipfel eines Reliefreiters in Boston [1]). Das ist auch aus natürlicher Bewegung, die etwa vorangegangen wäre, nicht zu begründen; denn auch bei steiler zurückgehaltenem Arm hätte der Zipfel weiter nach vorn herabgehängt und wäre auch bei einer plötzlichen Vorbewegung des Armes nicht so schräg zurückgestoßen worden. Es ergibt sich auch nicht etwa im Querschnitt eine Saumlinie, die in der Vorderansicht mitklänge, da in dieser die beiden Sitzfiguren der Armlehnen sie überschnitten (Abb. 4). Es ist, wie Wiegand alsbald [2]) aussprach, eine aus reinstem künstlerischem Bedürfnis geschaffene Kontrastform, die mit Hilfe des unten gedoppelten Saumfaltenmotivs eine möglichst breit gestaltete und betonte Gegenlinie schaffen soll zu der großen diagonalen Oberarmlinie. Hier einmal auf beiden Seiten völlig gleiche Motive — weil sie hier nicht in Gefahr kommen, gleichzeitig in strenger Symmetrie zu wirken. Aber man muß sie sich einmal abdecken und hinwegdenken, um erst recht zu erkennen, was sie auch als Masse, füllend und belebend, bedeuten. Ihr Motiv wird noch wirksamer, wenn man es sich überschnitten denkt von der wagerechten Leiste der Armlehne und deren dunkler Schattenlinie. Dann ist es fast, wie wenn etwas vom inneren Leben der Gestalt herunterflösse noch auf das starre Throngefüge, mit einer gewissen Absichtlichkeit sich seinen Weg unter der Barriere der Seitenlehne suchend [1]).

Und dann hebt sich über all dem starren und dekorativen, geraden und schrägen Linienspiel glorios die volle weiche Lebensform des Armes. Man denke sich jenes alles fort — und alsbald erblaßt und schwindet ein Grad von Lebenswärme in diesen königlichen Gliedern.

Die Funktion des Umschlagetuches ist aber noch nicht zu Ende. Wiegand weist (S. 49) auf die Lichtkanten seiner nach oben geschichteten [2]) Faltenzüge hin, die sich vom Rücken her zur Armbeuge konzentrieren. Fast geheimnisvoll leuchtend treten sie auf der abgeschatteten Rundung heraus, nur drei an der Zahl, und doch — oder gerade dank dieser Beschränkung und ihrem ganz geringen Relief —, wie heben sie geschmeidig nachgebend und folgend die Form! Wie um ihnen noch mehr Kraft zu leihen, ergibt das Umschlagestück darüber, nach unten gerichtet, eine gegensätzlich kräftige Schattenlinie. Und so ist nach dieser Unterbrechung schließlich auch die Lichtkante oben am Rande des Umschlagetuches wieder ein neues Mittel, die Schwellungen des vollgeformten Armes und Schulter und Nacken sehr bedeutsam zu umschreiben.

Und ihnen kommen die Haarwellen zu Hilfe, die den Innenkontur des Armes begleiten und die Brust umfließen, die ornamental geteilt sind und mit ihren Schatten den kräftig schönen Hals schmaler und schlanker machen, und endlich zusammen mit den Bogenwellen an der Schläfe ein großartig wahr und lebendig modelliertes Ohr umrahmen.

---

[1]) Wiegand S. 50 und Anm. 1.

[2]) Amtl. Berichte aus den Kgl. Kunstsammlungen 37 (1916) 160.

[1]) Sehr anders als z. B. am Harpyienmonument und Leukothearelief, wo die weiche Masse des Chitonärmels gerade umgekehrt die Seitenlehne teilweise überdeckt und für das Auge unterbricht.

[2]) Eine sich übrigens ganz natürlich ergebende Form der Faltenschichtung, richtig beobachtet z. B. an dem wagenbesteigenden Jüngling des Akropolisreliefs (Winter 214, 2), von Euthymides (vgl. die Münchener Korone-Amphora, oben Anm. 1 Sp. 136) und in altionischer Plastik nicht unbekannt, wie die Göttinnen des Kniederfrieses und das Säulenrelief von Ephesos zeigen.

So geht die ornamentale Führung hier oben schließlich von den Linien der Draperie über an den lebendigen Stoff, an einen Teil des Körpers und bringt uns am Haupte selbst den letzten Kontrast.

Wie unter und vor dem festen klaren Reif (mit dem das metallgezierte Diadem durch Bronzeklammern verbunden war) die lebendige Haarfülle offen und reich nach abwärts fließt und vorn um Schläfen und Stirne quillt, so strahlen dahinter und darüber die flachen Fältchen der Haarhülle auseinander, die die übervolle Haarmenge zum Greifen und Fühlen weich umfaßt. So klingt das Ganze in zartesten Linien nach oben aus, — wie es im einfachsten Flächenornament am Fuße begann.

Der ganze Reichtum, der dazwischen ausgebreitet liegt, war so ja nicht nur auf diese absolute Seitenansicht berechnet, er hat in allen seinen Einzelformen auch in der Schrägansicht mitgewirkt. Aber die Vorderansicht schloß ihn so gut wie völlig aus. In ihrem Anblick ahnen wir von allen diesen Herrlichkeiten so gut wie nichts.

Um so bedeutungsvoller ist die große Kunst, mit der auch die Seiten behandelt und durchgebildet sind. Der Künstler jedenfalls hat auch sie als gleichwertige Partien seines Werkes angesehen und auf sie ganz eigene, nur hier wirksame Kunstmittel verschwendet. Und darum eben ist das Ganze ein so vollkommenes Meisterwerk.

Wie viel davon in der Cella (oder der Aedicula einer Cella) dem Beschauer sichtbar blieb, kam bei der Schöpfung dieser Statue keinen Augenblick in Frage. Wir erwarten es am Ende auch nicht anders von dem archaischen Meister, wenn wir allein nur an die Ägineten denken, die doch hoch in die Giebel entrückt wurden. Aber für einzelne jener künstlerischen Wirkungsformen der Göttin ist es doch interessant zu sehen, daß sie eher im Gegensatze zu der späteren Aufstellung der Statue als im Hinblick auf diese entstanden: manche zweifellos berechnete Licht- und Schattenwirkung, vor allem jene dünnen scharfen Lichtkanten waren nur wirksam bei einem Lichteinfall aus ziemlich steiler Höhe, so etwa wie am jetzigen Standort. So lange man also sich den Raum, für den unsere Göttin bestimmt war, nicht wenigstens teilweise als hypäthral vorstellen will — und das kann man ja nicht tun wollen — muß man sich doch das Ergasterion des Meisters so belichtet denken und alle jenen feinen Einzelformen geschaffen ohne jeden Nebengedanken an den endgültigen Aufstellungsort, rein um des Kunstwerkes willen, das allseitig so vollkommen entstehen sollte, wie es nur immer seine Kunst vermochte.

Nur in einem Punkt war in jedem Fall der künftige Stand berechnet oder schrieb ihn doch das Kunstwerk vor — in der Höhe der Aufstellung. Die Kunst der Zeit war noch lange nicht dahin gelangt, den Unterleib im Aufbau der Sitzfigur richtig einzuschalten, so daß auch bei einem höheren Stand der organische Zusammenhang von Ober- und Unterkörper noch erkenntlich bliebe.

Die Aufnahme auf Tafel 37 (oben Abb. 3) ist noch etwas über dem Augenpunkt eines jetzt vor der Göttin stehenden Beschauers genommen, — mit vollstem Recht. Denn man braucht sich nur ein wenig zu bücken, und der Blick über die Oberschenkel mit ihren die Tiefenwirkung bestimmenden Linien und Flächen fiele weg; der Oberkörper säße hart über den Knien auf. Die Göttin muß in ihrer Cella einst eher noch ein klein wenig tiefer als jetzt gestanden haben.

Wie Wiegand in dem an Anregungen und treffender Analyse reichen Text aus dem Gewandstil und durch Vergleich mit anderen archaischen Werken — gleichartiger und gegensätzlicher — die ostgriechische Heimat unserer Göttin zu bestimmen und als Datum die Zeit bald nach 480 zu erweisen sucht, darauf kann ich hier nicht mehr eingehen. Wir haben heute nur dem Kunstwerk als solchem näherkommen wollen und nehmen von ihm Abschied mit einem letzten Blick auf den Kopf, den uns zwei schöne Tafeln (40 und 38 s. Abb. 10) nahebringen.

Im Profil kommt wohl der Reiz des Mundes und der Wangen zu seinem Recht, wirkt aber auch noch die recht archaische Gebundenheit in Einzelheiten, wie in der flachen und leeren Stirn, dem schnittmäßig platten unbelebten oberen Augenrand, dem

noch altertümlich vorgewölbten Augapfel; man empfindet lebhaft auch den Abstand noch von einem Kopf wie dem der Aphrodite des ludovisischen Reliefs.



Abb. 10.

Andererseits lehrt die Vorderansicht, wie weit überlegen der Kopf auch den reiferen der vorpersischen Akropoliskoren ist, wie vor allem der feiner gebildete und natürlicher belebte Mund hier einen starken Zauber übt. Aber es sind nicht die Einzelformen, über deren Altersmöglichkeiten man noch streiten wird, es ist die Vereinigung aller Züge zu einer wundervollen Einheit, ist Haupt und Gestalt in ihrer so glücklich erhaltenen Verbindung, es ist das Ganze, das uns so mächtig anzieht und beglückt.

Dieses Bild kann man nur immer wieder froh und dankbar genießen. Und wir können die Zeit, in der wir der Zweihundertjahrfeier Winckelmanns, dessen Namen auch die Widmung dieses Heftes trägt, entgegen-

gehen, — wir können sie nicht besser einleiten, als wenn wir uns heute vor dieser gütigen Göttin reifer Schönheit und ihrem Meister in Andacht neigen.

### Sitzung vom 8. Dezember 1917 (Winckelmannsfeier).

Herr Noack eröffnete die Sitzung mit folgender Ansprache:

Zwei Bildnisse haben wir aufstellen und zwei große Namen vereinen dürfen auf der Karte, mit der wir Sie zum heutigen Abend luden: Mommsen, dessen Gedächtnis am 100. Geburtstage vor acht Tagen die Feier galt — Winckelmann, dessen Geburtstag sich morgen zum 200. Male jährt — bahnbrechend beide in ihrem Wirken, große, hochgefeierte Führer und Schöpfer im Reich des Geistes, und doch — wie verschieden und unvergleichbar beide!

Verschieden Gang und Maß der Zeiten, verschieden Zielbewußtsein und Zielerfüllung, verschieden der ganze Abstand, in dem die Wissenschaft heute zu beiden Männern steht.

Mommsen ist noch mitten unter uns lebendig mit der ganzen Macht seines geistigen Schaffens und wird, wie heute, noch lange bestimmend und führend bleiben. Die Älteren dieses Kreises haben ihn noch erlebt, verehrt, geliebt.

Winckelmann erscheint wie entrückt in weite Ferne. Vor anderthalb Jahrhunderten ist er dem Leben bereits jäh und grausam entrissen — und des deutschen Geistes höchste Blüte und die Zeiten ungeheuerster wissenschaftlicher Entwicklung, obwohl er hier wie dort am Eingang mitbestimmend, mitentzündend stand, — liegen sie selbst nicht doch erst zwischen ihm und uns? Ist nicht gerade die Wissenschaft, die vor hundertsechzig Jahren ihres Schöpfers erst noch harrte, zumal in den letzten anderthalb Menschenaltern, eine so ganz andere geworden, daß man versucht wäre zu fragen, ob sie denn überhaupt noch die Wissenschaft Winckelmanns sei?

Am 9. Dezember 1841 hat Eduard Gerhard mit seinen »Festgedanken an Winckelmann« den Verein märkischer Winckelmannsfreunde nach dem kapitolinischen Vorbilde zu einem »Jahresfeste« in Goethes Sinne berufen — seitdem hat unsere Gesellschaft diesen Tag Jahr für Jahr in seinem Gedächtnis begangen.

Eine solche Feier — wenn sie im rechten Sinne geschieht — erfordert immer auch ein Bekenntnis. Können auch wir uns aber zu Winckelmann als eine rechte Winckelmanns-Gemeinde noch bekennen? So wie es in dieser Gesellschaft Ernst Curtius so oft getan hat, mit heißempfundenen Worten, als einer, der sich noch ganz dem Jahrhundert Winckelmanns entstammend und verbunden fühlte?

Ist unsere Feier nur die persönliche Huldigung, der Ausdruck nur des unverlierbaren Dankgefühls an eine Persönlichkeit, die im Grunde uns doch nicht mehr verbunden ist, an eine überwundene Macht? Oder ist sie noch mehr? Ist doch mehr lebendig und vorbildlich geblieben von jener ersten, unvergleichlich kühnen Tat? Ist darum, uns zu Winckelmann zu bekennen, noch heute in höherem Sinne unsere Pflicht?

Wir stellen die Frage und suchen uns zu erinnern, wie seine Wissenschaft in Winckelmann selbst Gestalt gewonnen hat. Denn vor seinem Zuge nach Rom gab es ja keine Wissenschaft, die der Eigenart seines Geistes auch nur eine erste sichere Richtung und Regel hätte geben können — trotz aller Studien der gelehrten Antiquare und Sammler, trotz aller schon weit verbreiteten Beschäftigung mit den Altertümern. Und er selbst? Ist er sich seiner Bestimmung überhaupt so bald schon klar gewesen?

---

Winckelmanns Jugend ist erfüllt und gelenkt von einem ganz unersättlichen Wissens- und Bildungsdrang. Das gibt ihm, dem in dem armseligen Einfamilienzimmer des Stendaler Schusters Geborenen, die Kraft, sich »durch Mangel und Armut, durch Mühe und Not«[1]) die Bahn zur höheren Schule und zur Universität zu er-

[1]) Es sei gestattet, dem gedruckten Vortrage die Stellen der im folgenden außer Justis grundlegendem Werke (2. Auflage 1898, mit J. angeführt) herangezogenen Briefe Winckelmanns (nach der Ausgabe »Sämtliche Werke«, herausgeg. von J. Eiselein 1825, Band X) beizufügen. — X. S. 43 (6. Jan. 1753) und S. 121.

zwingen. Die Theologie, als Brotstudium in Halle, ist nur wie ein Vorwand — das Examen war auch danach! »Ein kahles Abschlußzeugnis bekam er nur mit großer Not.« Wahllos werden die Studien getrieben. Zu Philosophie und Ästhetik (in der aber noch die bildende Kunst fehlte) kommen geschichtliche Arbeiten und Staatsrecht. Von einem einzigen Kolleg über römische und griechische Altertümer nach den Münzen scheint keinerlei Wirkung zu verspüren. Dazu treten in Jena dann Mathematik und mit mehr Erfolg und Neigung Naturwissenschaften, Medizin, Physik und Anatomie — Studien, die viel später in der Dresdener Zeit wieder aufgenommen werden [1]). Jene ersten geschichtlichen Studien werden in weitem Umfange fortgesetzt während der Schuljahre unseligen Angedenkens in Seehausen (1743—1748) — ausgedehnt auf ältere Reichsgeschichte, neuere deutsche und europäische Staatengeschichte. Gewaltige Mengen Auszüge von historischem und biographischem Material häufen sich an.

Das alles hat etwas Planloses, Atemloses, man sieht nicht, wohinaus es gehen soll, es ist wie in einem Labyrinth. Er selbst schwankt in seinen Plänen, — einmal wird eine Habilitation für Geschichte erwogen — auch da stellt sich ein inneres Veto ein: Will der Rastlose sich nicht binden? Fühlt er sich trotz allem Wissen doch nicht berufen? Wenn er »fast in allem sein eigener Führer« war [2]) — wohin führte er sich? Scheint er eine klare Zielstellung nicht fast ängstlich zu meiden? Oder hält er sich instinktiv noch für sein Schicksal frei?

Als Bibliothekar und stark beteiligter Mitarbeiter an des sächsischen Grafen Bünau Kaiser- und Reichsgeschichte gewinnt der Einunddreißigjährige im Sommer 1748 wenigstens die Befreiung vom Seehausener Schuljoch, gibt damit aber dieser historischen Arbeitsrichtung für weitere sechs Jahre eine zum erstenmal nun folgerechte Fortsetzung. Und übersieht man die Tätigkeit, die sich in dieser reichsten deutschen

[1]) X. S. 57 (6. Juli 1754).
[2]) X. S. 57.

Privatbibliothek — in Nötnitz bei Dresden — die Grenzen noch immer weiter steckt, immer neue Gebiete mit stetig vermehrten Sprachkenntnissen sich erobert, so will es auf den ersten Blick kaum verständlich scheinen, daß er seinem eigentlichen Schicksal hier nun nicht endgültig verloren gegangen ist. — Aber gerade diese wie unersättlich weitgreifende, nun auch besonders auf die neuere und seine Zeit gerichtete Lektüre führt uns in bezeichnender Weise auf den Winckelmann, den wir suchen. Dafür aber müssen wir sein bisheriges Leben noch einmal durcheilen.

In diesem ganzen seltsam wechselvollen Bildungs- und Arbeitsgange leuchtet eine helle Linie hindurch — sie allein stetig, ununterbrochen von Anfang an: das ist das, man möchte fast sagen geheimnisvolle Leben mit den griechischen »Skribenten«. Umsonst sucht man in seinen Briefen und Lebensdaten nach einer Spur, die erklärte, was oder wer gerade diese Liebe in ihm entfacht habe.

Das Minimum an Griechisch, das selbst für ein Studium der Theologie damals genügte [1]), hätte die Stendaler Schule zur Not geboten, wie sie es andern tat. Aber das genügte ihm nicht! Und darum, nur darum, um bessere griechische Kenntnisse zu gewinnen, zieht der Siebzehnjährige nach Berlin ans Köllnische Gymnasium, wo der treffliche Rektor Damm die Griechen gegenüber den Römern als »die edelsten Muster der Beredsamkeit und der Poesie« pries und von dessen Lippen ihm, wenn er es hören wollte und — konnte, schon damals das Thema seiner sein Leben entscheidenden Schrift ans Ohr geklungen sein mag: daß »die Griechen müssen noch heute nachgeahmt werden, wenn etwas Beifallswürdiges zum Vorschein kommen soll« [2]). Hier ist kein Zufall im Spiel gewesen und kein äußerer Zwang — hier am allerwenigsten ein Hinblick auf eine praktische Sicherung seines so ganz nur auf sich selbst gestellten Lebens. Hier kann wirklich nur die Stimme in der eigenen Brust dem, der fast noch ein Knabe war, diesen Weg gewiesen, das in-

[1]) J. I. 151.
[2]) J. I. 34.

stinktive Gefühl für die Superiorität der Griechen über die Römer in ihm erweckt haben. Da greifen wir Winckelmanns Schicksal!

Denn von da an lebt er den Griechen geradezu ein zweites Leben; immer tiefer wirft er sich ihnen in die Arme. Während er in seinen akademischen Studien von einer Wissenschaft zur anderen springt, bleibt er ihnen ewig treu. Die rührendsten und erschütterndsten Züge seines Lebens verbinden sich mit dieser vertrauten Arbeit an den Griechen.

Keine Mühe ist zu groß, kein Weg zu weit, wo es gilt, die damals so kostbaren, schwer zu beschaffenden Texte, sei es zu entleihen oder auch (was trotz Armut, trotz frühzeitigster Unterstützung der Eltern durch ihn selbst gelang) selbst zu kaufen! Noch als Schüler wandert er (1738) nach Hamburg zu einer Auktion, als Student finden wir ihn (1741) von Jena unterwegs zu den griechischen Handschriften in Paris. Wie viele der geliehenen Texte hat er sich in einer ihm eigentümlichen, künstlerisch feinen Kursive abgeschrieben oder exzerpiert! Wie weit er schon durch seine akademische Lektüre auf den Bibliotheken in Halle (von Jena hören wir nichts) gekommen war, zeigt die »wie inspirierte Auslegung griechischer Schriftsteller«, der er vornehmlich die erste Versorgung an der Schule zu Seehausen verdankte. Und in diesem fünfjährigen kümmerlichen Knechtschaftsleben [1]) ist es, wo nur die unermüdliche Lektüre der geliebten Griechen die Seele aufrecht hält, kaum unterbrochen von kurzem Schlaf, die kalten Winternächte hindurch im Lehnstuhl, im Sommer auf einer Bank.

Homer, dessen Bilder er sinnlich und figürlich gemacht wünschte [2]), dessen Gleichnisse er betete, während er »in großer Treue den Schulmeister machte und schmutzige, armselige Schulkinder das ABC lesen ließ« [1]), Herodot als erster Geschichtserzähler, in den er ganz versank, »das Siebengestirn des himmlischen Sophokles«, den er kaum aus der Hand legte (quem vix depono manibus) [2]) und die »feinsten Skribenten aus der besten Zeit«, Xenophon und Plato, sind die bevorzugten Genossen dieser vergewaltigten Nächte. Er täuschte sich nicht darüber, daß die griechische Literatur damals wenig galt (on ne compte rien à présent sur la littérature grecque) [3]), aber daß er in dieser tief eindringenden Lektüre einen Schatz besaß von damals einziger Art, zeigt noch sein letzter Brief aus Seehausen und verrät noch die spätere Klage »mein Griechisch gilt auch nirgends«. Ihm war es zunächst nur ein kostbarster, edelster Besitz, wie es eine feine Kennerschaft ist um der Objekte selbst willen, einerlei wie man sie braucht.

Als er, unter tausend Entsagungen mit mächtigem Geist den Körper zwingend, diesen Schatz sich erwarb, konnte er nicht ahnen, wie sehr dieser schon äußerlich ihm den Weg ebnen sollte. Denn in Rom, wo er selbst »in der griechischen Literatur lauter Finsternis« vorfand [4]), wo sogar der erste Kustos der Vatikana kein Griechisch verstand, mußte man allein schon in dem »großen Griechen« eine unschätzbare Akquisition erblicken.

Und wie stehen die Griechen zu seiner allgemeinen inneren Entwicklung?

Schon während jener bedrückenden ABCstunden erfüllt ihn der sehnliche Wunsch, »zur Kenntnis des Schönen zu gelangen«. Das Wort enthüllt wie mit einem hellen Strahle, wie sehr mit anderem Sinne er die Alten las als die übrigen. Wir fühlen eine Wahlverwandtschaft von ureingeborener Art, die jene so ganz unzeitgemäße Hochwertung gerade der Griechen in seiner jungen Seele weckte. Auch Goethe hat die Griechen gemeint, wenn er schrieb, daß Winckelmann »die Schönheit in den Schriften der Alten zuerst gewahr geworden sei«.

Und wenn er dann in den Jahren stärkster

---

[1]) X. S. 61 (29. März 1753).

[2]) »Homerus gibt ein höheres Bild, wenn alle Götter sich von ihren Sitzen erheben, da Apollon unter ihnen erscheint, als Callimachus mit seinem ganzen Gesange voller Gelehrsamkeit« (Erinnerungen über die Betrachtung d. W. d. K. S. 370 in »Gesch. d. K. i. A. nebst einer Auswahl seiner kl. Schriften« von J. Lessing, 1882).

[1]) J. I 115.

[2]) X. S. 23 (10. Juli 1748).

[3]) X. S. 19 (10. Juni 1748) und S. 90 (17. Sept. 1754).

[4]) X. S. 163 (Rom 1756) J. III. 29.

geistiger Expansion — bei Bünau — sich gerade die entschlossensten Schriftsteller der politischen und religiösen Freiheit erwählte, die schärfsten Kritiker des Bestehenden, die Rufer zur Natur, zur Einfachheit, zur Vernunft — die großen philosophischen Prediger der inneren Harmonie, der Schönheit als eines tiefgeistigen Prinzips, der Kunst als eines in einer übersinnlichen Welt verankerten Elementes, so hat Winckelmanns großer Biograph sehr fein auf den sehr starken antiken Einschlag in dieser ganzen Literatur hingedeutet [1]): daß er sich eben doch instinktiv denen zugewendet habe, bei denen er den Gedanken begegnete, die er sich selbst aus den Alten erlesen hatte. Denker wie Montaigne und Shaftesbury, die Winckelmann sich am stärksten exzerpierte, waren selbst seit frühester Jugend mit der antiken Sprache und Literatur vertraut.

So hat solche Lektüre ihm nicht nur die erstrebte Fühlung mit dem eigenen Zeitalter gebracht — man darf auch glauben, daß diese noch dazu mit höchster Meisterschaft in Sprache und Stil vorgetragenen Vorstellungen einer aufklärenden Weltanschauung rückwirkend sein eigenes Bild von der Antike bereichern und vertiefen mußten. Auch aus diesen modernen Quellen hat er Wasser geschöpft, um seinen antiken Garten zu begießen — wenn auch noch immer nicht in dem Bewußtsein, daß in diesem stillgehegten Garten der Welt bald ein mächtiger Baum der Erkenntnis erwachsen sollte.

Was bisher nur tief im Untergrunde still und heimlich gelebt und sich entwickelt hatte, rang eben doch in jenen ersten Dresdener Jahren mehr und mehr zur Oberfläche empor, und es fehlte schließlich nur der eine gottgesandte Strahl, die ganze schwere, von immenser Gelehrsamkeit und Belesenheit gesättigte Deckschicht mit ihren unsicher bald hier bald da hervorsprießenden Plänen zu sprengen, um dem einen wahren Schößling Luft und Sonne zu geben.

Aber auch in diesem letzten Akte vollzog sich noch alles mit schleppender Schwere und spät genug, in dem einen letzten vor-

[1]) J. I. 210, 208 ff.

römischen Jahre (1755) — und auch da noch immer nicht aus Winckelmanns eigenstem Impuls. Noch im März, als die Freunde ihn animieren, er solle schreiben, bleibt er unschlüssig — wozu? Es ist »ein sehr ungewisses Brot« — die besten Jahre sind vorbei, der Kopf wird grau!« [1]); schließlich geben »die Unterredungen mit seinem Freunde Öser« [2]) Gelegenheit und Anlaß.

So ists, wie wenn die entscheidende Lösung noch jetzt durch eine Hand außer ihm, fast gegen ihn, erzwungen wird.

Wir müssen schon hinter die spärlichen Notizen (die erst im vierten Dresdener Jahr 1752 beginnen) dringen, um das zu begreifen. Er hatte in Dresden nicht nur »alles gelesen, was ans Licht getreten ist in allen Sprachen über beide Künste« [3]); es sind die Maler, unter die er bei seinen regelmäßigen Besuchen aus seiner gräflichen Bibliothek schon seit Januar 1752 geraten, und es sind die großen deutschen und italienischen Gemälde der Kgl. Schildereien-Galerie, die er »so oft er will frequentieren« [4]) kann, die er — nicht ohne mithelfende Interpretation seiner Künstlerfreunde — verstehen lernte und für sich beschrieb. Endlich einmal ringt sich jetzt (Anfang 1753) in starkem warmen Ton das Geständnis hervor: »Mein ganzes Herz hängt an der Kenntnis der Malerei und der Altertümer [5]).« Und diese Altertümer müssen, jetzt mehr als nur griechische Literatur, in neuem verheißungsvollen Sinne im Mittelpunkte seiner Interessen eingerückt sein. Mit einem Wort: er ist an die Kunstwerke selbst herangekommen, die Anschauung hat eingesetzt! Aber wie dürfen wir uns das vorstellen?

Es ist aufgefallen, wie spät über die großen Dresdener Antiken ein Wort fällt — als ob sie jahrelang (die meisten waren schon über zwei Dezennien in Dresden) für ihn und andere nicht dagewesen wären. Er sieht sie erst im letzten Jahre »wie die Heringe verpackt in einem Bretterschuppen« und »nur einige waren bequemer gestellt« [6]).

[1]) X. S. 103, 104 (10. März 1755).
[2]) J. I. 352.
[3]) X. S. 109 (3. Juni 1755), vgl. S. 120 (25. Juli 1755).
[4]) X. S. 34 (3. März 1752), S. 52 (11. Jan. 1753).
[5]) X. S. 44 (6. Jan. 1753).
[6]) J. I. 253 (Nov. 1754).

Wenige Monate später aber werden sie in den »Gedanken« als »wahrhaft untrügliche Werke griechischer Meister und zwar vom ersten Range« gepriesen und wenigstens die drei Herkulanerinnen ausführlich gewürdigt [1]). Sie hatten also doch schon gewirkt, und ebenso hatte in den seitdem freilich spurlos verschwundenen Gipsabgüssen, »die der König hat« [2]), nicht nur er den belvederischen Apollon, Laokoon und Antinoos eingehend studieren können. Man möchte daher annehmen, daß auch die Überzeugung seiner Künstlerfreunde, vor allem Ösers, von der Vorbildlichkeit der antiken Kunst, von der griechischen Plastik als dem »Gipfel aller Kunsterkenntnis« und auch Ösers sorgfältige Studien der antiken Kostüme doch wohl auf einer breiteren als der damals sonst üblichen und möglichen Basis von Gemmen, Münzen und anderen Antikaglien begründet gewesen seien.

So liegen feine künstlerische Erkenntnis und grundsätzliche Gedanken in der Zeit und in der Luft um Winckelmann. Und daß sie jetzt von Künstlern kamen und er mit diesen und mit ihren Augen die Werke der großen Kunst erkannte, während er »auf gelehrte Bekanntschaften gar keinen Appetit mehr hatte« [3]) — auch das mußte wohl so sein und es mußte in diesem schweren, breitgegliederten Entwicklungsgange auch wirklich erst als letzter Akt geschehen. Erst unter dem Einflusse der Künstler konnte Winckelmann zu seiner Kunst gelangen! Aber dann kann eben doch nur er formulieren und begründen, was viele um ihn fühlen und erstreben. Nun hat der Strahl gezündet.

Noch vor Ostern schreibt er die »Gedanken von der Nachahmung der griechischen Kunst« rasch nieder [4]). Und schon in diesem dünnen Quartbande ist vom Safte und vom Schweiße seines ganzen bisherigen Lebens. Nun gewinnt alles, was voraus lag, Sinn.

Eine Kritik der Verirrungen der damaligen Kunst, eine Hinweisung auf die Vorzüge der alten Kunstwerke als die wahren Vorbilder »nur für einige Kenner« und für die Künstler seiner Zeit sollte es sein — und wurde im Niederschreiben doch schon ein bedeutender Versuch, sie geschichtlich zu begreifen.

Schon sind die großen Etappen von Wachstum, Blüte und Verfall — Grundgedanken von Montesquieu — in Schatten da: »Die schönen Künste haben ihre Jugend so wohl wie die Menschen, und das Heftige, das Flüchtige geht in allen menschlichen Handlungen voran; das Gesetzte, das Gründliche folgt zuletzt. Dieses letztere aber gebraucht Zeit, es zu bewundern; es ist nur großen Meistern eigen [1]).« Wir sehen: der Historiker Winckelmann ist vom ersten Tage an am Werke.

Und die blühende politische Freiheit, der Einfluß eines reinen und sanften Himmels, die die Griechen mit einer schöneren Natur begabten, aus der aber die Künstler »ihre höhere Schönheit« schufen — diese »idealische Schönheit« im platonischen Sinne, die »mehr ist als die schönste Natur« [2]) —, in alle dem klingt die Gedankenwelt der Montesquieu und Shaftesbury herüber.

Wie die Alten auf das Ganze des Körpers gehen, indem sie das Natürliche zu vereinfachen suchen, wie sie bei der Oberflächenbehandlung und der Haut, die sanft über ein gesundes Fleisch gezogen ist, bei Falten und Grübchen im Vergleich zu den neueren Werken »mit sparsamer Weisheit« verfahren [3]) — dies und vieles andere ist nicht nur schon vortrefflich beobachtet und gesagt, man möchte darin auch noch etwas von den Anatomiestudien des Jenaer Studenten nachwirken sehen.

[1]) S. 303 und 312 ff. in der Anm. 2 Sp. 155 gen Ausgabe von Lessing.

[2]) X. S. 112 (3. Juni 1755) J. I. 404, Anm. **. P. Herrmann bestätigt mir, daß sich über den damaligen Standort und den Verbleib dieser Abgüsse nichts mehr ermitteln lasse. Es sei aber den Kriegswirren der Zeit auch so manches Marmorwerk des Großen Gartens zum Opfer gefallen und verschwunden. Vielleicht haben jene das gleiche Schicksal gehabt.

[3]) X. S. 34 (3. März 1752).

[4]) X. S. 113 (4. Juni 1755). Rasch, auf eigene Kosten gedruckt, in nur 50 Exemplaren, »um die Schrift rar zu machen«. Schon damals kann er von dem »unglaublichen Beifall, den sie gefunden«, schreiben, sowie daß sie bereits (Juli 1755) ins Französische und bald auch ins Italienische übersetzt wurde (X. S. 120 und 110). Vgl. S. 150 (1. Juni 1756).

[1]) Gedanken S. 315 (s. Anm. 18 a).

[2]) Gedanken S. 304, 308, 310.

[3]) Gedanken S. 308, 309.

Es strömt eben aus dem gesamten erworbenen Reichtum von überall her, aus alten und jüngsten Jahren. Darum ist er schon, als er die Feder ansetzt, gleich allen anderen überlegen und ist sich dessen auch klar bewußt [1]). Nur selbst steht er diesem seinem Reichtum noch nicht überlegen gegenüber. Schon ein halbes Jahr später, nach den ersten 14 Tagen in Rom, gesteht er, daß man doch immer »nur halbsehend von den Altertümern aus Büchern spricht, ohne selbst gesehen zu haben«, und wenn er, wieder nach einem halben Jahr, »erzählen möchte, was in keinen Büchern steht« [2]), so klingt hier erst ganz rein der Jubel der befreiten Seele.

Dort in Rom ist er — und nun zum ersten Male auch wirklich ganz — sein eigener Führer. In den Galerien und Palästen tritt er vor die Kunstwerke selbst. Er muß es mit hoher Wonne an sich erfahren haben, wie sie ihm, wie noch keinem einzigen vorher, »ihr wahres inneres Wesen« offenbaren, wie ihre geheimnisvolle Sprache, so fern her und hoch über der Alltäglichkeit erklingend, in seinem Innern den feinsten Widerhall auslösen kann, und sein Geist hat nicht geruht, bis ihm auch für eine würdige Schilderung des von einem »erhabenen Standpunkt in Würdigkeit« Geschauten »der höchste Stil, eine Erhebung über alles, was menschlich ist« [3])), gelang — auch das nicht möglich, wenn nicht mit eine früheste Regung seines Geistes, das leidenschaftliche Gefühl für Sprache und Stil, erst an den Alten, nicht weniger dann an den neueren Meistern zu einem immer feineren, immer empfindlicheren Organ erzogen worden wäre. Schon die Vorarbeiten zu seinem »Versuch der Historie der Kunst« sind von dem Gedanken beherrscht, »ein vollkommenes Werk zu liefern und das Denken und die Schönheiten der Gedanken und der Schreibart aufs Höchste zu treiben« [1]).

So schreibt Winckelmann die »Geschichte der Kunst des Altertums«, und nun ist mit einem Buche eine Wissenschaft begründet und »sein Jahrhundert« tut sich auf.

---

Nur mit dem griechischen Inhalte seiner eigenen geheimeren Lebenshälfte und nur mit der Wegweisung durch seine Künstlerfreunde in Dresden wären doch weder die Gedanken noch die Geschichte der Kunst geschrieben worden. Sie wären mindestens nie geworden, was sie sind.

Und auch nicht als eine erste Offenbarung der Kunst der Griechen hat dieses Buch seine Zeit so mächtig ergriffen und gepackt, sondern viel mehr durch die allgemeinen Ideale, die er an dieser vollkommenen Kunst voll edler Einfalt und stiller Größe philosophisch demonstrierte. Und dazu eben brauchen wir den ganzen Mann, der im allseitigen Besitze des Wissens und der Gedanken, der »geistigen Methoden und feinsten Darstellungskunst« seiner Zeit darum zu einem Führer und Prophet für sie werden kann, weil er mit der göttlichen Kraft eines neuen Gutes sich gleichsam von all ihrem lastenden Erbe befreit und sich über sie erhebt: mit der Kunst der Griechen, die nun einmal sein Genius ihm wie keinem anderen seiner Zeit erschließend zu eigen gab.

Wir folgen heute ihm nur in dieses eigene Reich.

Wir sehen immer wieder staunend die Fülle der Gesichtspunkte, mit denen er die ihm aus Museen und aus dem Boden entgegenströmenden Schätze prüfend zu erkennen strebt, und müssen denken, wie dies alles damals in solcher Weise, mit solchem Erfolge geschah zum ersten Male, wie zum ersten Male sieghaft Besitz ergriffen wurde von einer neuen Welt — durch den einen Mann.

---

[1]) X. S. 109, 114.

[2]) X. S. 126 (J. I. 276. Rom, 7. Dez. 1755) und S. 162 (Rom, Sommer 1756).

[3]) Wie er es für die Beschreibung des Apollon fordert (S. 143, 20. März 1756). 1758 (X. S. 252) wird er diese »aufs neue umarbeiten, um das Ideal höher zu treiben. Die Gedanken dazu habe ich«. X. S. 190 (März 1757): »Über die poetische Beschreibung des Torso vom Apollonio habe ich fast ganzer drei Monate gedacht.«

[1]) X. S. 241 (5. Februar 1758). Erste briefliche Erwähnung des Planes bereits 28. Nov. 1756 (X. S. 173 — vgl. S. 188, 9. März 1757), wo es trotz umfänglicher, auf mehrere Jahre berechneter Vorarbeiten »ein Bändchen von einem Fingerdick« werden soll. Erste Proben 5. Febr. 1758 (S. 248).

Gewiß, die Wissenschaft, die er damit ins Leben rief, ist darüber hinausgekommen — auch ganz abgesehen von dem so wunderbar veränderten Verhältnis zu den Originalen —, hinausgekommen mit ihren kritischen und aufbauenden Methoden. Wäre sie denn aber die dieses einzigen Mannes würdige lebendige Wissenschaft, verdiente sie diesen Namen überhaupt, wenn dem nicht so wäre?

Aber ist darum nicht doch ein Hauptsächliches geblieben?

Der Tempel unserer Wissenschaft, das Haus unserer Arbeit ist lange über die schlichte Cella hinausgewachsen. Immer weiter und stattlicher hat sich der Säulenkranz darum gelegt, und immer fester fundiert und aus immer edlerem Gestein stiegen die einzelnen Stützen zu immer reicher gegliederten und ausgezierten Gebälken und Decken auf. Und aus den Hallen schreiten die Diener und Priester des Heiligtums hinaus nach Nord und Süd und Ost und West, ihre Lehre anzuknüpfen an andere, die draußen gilt und sie ergänzt. Aber drinnen im Allerheiligsten thront noch immer die alte Gottheit unberührt, sich ewig gleich und herrlich wie am ersten Tag: das ist die Kunst, so wie sie Winckelmann gesucht hat um ihrer selbst willen in ihren Werken, von deren stummer Schönheit er zuerst den Schleier gehoben, deren ewige Werte er hervorgeholt hat, damit die Menschheit aufs neue zu beschenken.

Wie die Philologie [1]) sich heute wohl stolz als Herrin des ganzen weiten Reiches der Altertumskunde fühlt und dennoch ein heiliges Vorrecht allen nächstverwandten Disziplinen gegenüber festhält: die Meister und die hohen Werke der Literatur und Sprache lediglich um ihrer selbst willen zu pflegen, zu erkennen und weiterzugeben — so soll die Wissenschaft Winckelmanns in ihrem Adyton bewahren und üben nicht den Kult ihres ἥρως κτίστης, sondern mit ihm und in seinem Sinne, mit seiner das Leben einsetzenden Hingabe den Kult der höchsten Schöpfungen der alten Kunst. Dann ist er uns auch heute noch Führer und Vorbild und vollebendig, dann werden wir auch in aller Zukunft noch diesen Tag wirklich in Winckelmanns Namen begehen dürfen und begehen müssen.

[1]) Ich darf auf die schöne Rede W. W. Jägers »Philologie und Historie« (Neue Jahrbücher f. d. kl. Alt. 1916, S. 81 ff.) verweisen.

Anschließend widmete Herr Wilcken folgende Worte dem Andenken Theodor Mommsens:

Selbst mitten im Weltkrieg hat der hundertste Geburtstag Theodor Mommsens in manchen Kreisen zu intimeren Gedächtnisfeiern geführt, und manche sinnige Kundgebung, nicht nur aus gelehrten Kreisen, hat Zeugnis abgelegt von der großen Verehrung, die der Name Mommsen im deutschen Volke genießt.

Auch die Archäologische Gesellschaft kann es sich nicht versagen, seinem Genius zu huldigen, nicht nur, weil von archäologischer Seite dankbar anerkannt ist, daß er wirksam mitgeholfen hat, der Archäologie ihren anerkannten Platz unter den Disziplinen der Altertumswissenschaft zu verschaffen, sondern auch wegen seiner persönlichen Beziehungen zur Gesellschaft. Ist Mommsen doch fast ein halbes Jahrhundert hindurch ihr eifriges Mitglied gewesen und hat ihr Programm durch zahlreiche Mitteilungen und auch Vorträge gewürzt. Auch zählt die Gesellschaft zu ihren Mitgliedern noch manche Freunde und Schüler Mommsens, die ihm in Liebe und Verehrung anhängen und auch heute noch ihm nachtrauern und ihn vermissen.

Da mir der ehrenvolle Auftrag geworden ist, vor meinem Vortrage seiner hier zu gedenken, so begrüße ich zunächst im Namen der Gesellschaft die Angehörigen der Familie Mommsen, die uns die Ehre geben, an unserer Versammlung als unsere Gäste teilzunehmen. Durch ihre Gegenwart wird uns sein Bild noch viel lebendiger vor Augen geführt als durch die Büste, die unseren Saal schmückt.

Die Archäologische Gesellschaft umfaßt Altertumsforscher und Altertumsfreunde der verschiedensten Richtungen. Aber wir alle, ob wir als Philologen oder Archäologen, als Historiker oder Juristen, als Numismatiker oder Epigraphiker arbeiten, wir alle wissen, daß Mommsen die festen Grundlagen der Altertumswissenschaft gelegt hat, auf denen wir alle stehen, auf denen wir weiterzuarbeiten haben. Angesichts dieser uni-

versellen Bedeutung Mommsens, die in dem bald nach seinem Tode geprägten Wort vom »Mommsenschen Zeitalter« ihren treffenden Ausdruck fand, kann ich hier nur vom Standpunkt des Historikers aus versuchen, einige charakteristische Züge seines Schaffens an uns vorüberziehen zu lassen. Ich möchte als Rahmen hierzu die Frage aufstellen, wie es denn eigentlich zu erklären ist, daß ein Gelehrter wie Mommsen eine so beherrschende Stellung in der gesamten Altertumswissenschaft, ja in der Wissenschaft überhaupt sich erobert hat — er, der doch mit gewollter zäher Einseitigkeit sich auf die Geschichte eines Volkes, des römischen Volkes beschränkt hat.

Ich will hier nicht auf die Frage eingehen, warum er sich so beschränkt hat. Das liegt nicht nur daran, daß er nach seinem Ursprung der römische Jurist war, sondern das war noch tiefer begründet in der notwendigen Entwicklung unserer Wissenschaft und der allgemeinen Zeitrichtung. Die Spezialisierung des 19. Jahrhunderts war notwendig, damit unsere Generation wieder auf die Zusammenfassung der ganzen alten Geschichte als Einheit zurückgreifen konnte. Nehmen wir also diese Beschränkung auf die römische Geschichte als etwas historisch Gegebenes und fragen wir nur, warum trotzdem Mommsen eine so zentrale Stellung einnimmt.

Diese Frage ist nicht damit abgetan, daß das römische Volk schließlich der Herr der Welt geworden ist, sodaß die römische Geschichte schließlich zur Weltgeschichte ward, denn damit verfällt doch nur der Ausgang der griechischen und der orientalischen Geschichte der Darstellung des römischen Historikers.

Wichtiger für seine universelle Wirkung war, daß Mommsen innerhalb der römischen Geschichte nach Erfassung der Totalität aller Lebenserscheinungen gestrebt hat: Staat, Recht, Verfassung, Gesellschaft, Wirtschaft und geistige Kultur, alle Seiten des Volkslebens kommen in seiner Darstellung wie in seiner Forschung in ihren mannigfachen Wechselwirkungen zur vollsten Geltung. Als Jurist ist Mommsen ja speziell auf das Problem des Staates und der Staatsverfassung eingegangen und zweifellos stand dies Problem sein ganzes Leben hindurch überwiegend im Vordergrunde. Aber auch jene anderen Seiten hat er mehr und mehr in den Bereich seiner Forschungen gezogen und so ist er z. B. der Erste gewesen, der die wirtschaftlichen Fragen nicht nur bei besonderen Anlässen hervorgeholt hat — wie die Agrarfragen bei den Gracchen —, sondern die wirtschaftliche Entwicklung als einen ständigen Faktor der Geschichte anerkannt und dargestellt hat. So finden sich schon in seiner Römischen Geschichte neben den geistvollen Abschnitten über Literatur, Kunst und Religion auch fortlaufende Darstellungen der römischen Volkswirtschaft, und umfassend ist das glänzende Gemälde, das er im Alter im V. Bande von dem Leben im römischen Weltreich geschaffen hat. So hat seine allseitige Auffassung von dem Beruf des Historikers ihn in die verschiedensten Disziplinen der Altertumswissenschaft hineingeführt. Daß er aber eine so universelle Wirkung auf sie alle ausgeübt hat, das erklärt sich erst durch die vorbildliche Art und den Geist seiner Forschung.

Wer wie Mommsen das Leben des römischen Volkes in allen seinen Brechungen erfassen wollte, der bedurfte dazu, wollte er zu festen, soliden Ergebnissen kommen, anderer Methoden und Hilfsmittel als die waren, die er auf diesem Gebiete vorfand. Als Mommsen anfangs der vierziger Jahre selbständig zu arbeiten begann, da stand die wissenschaftliche Welt ganz unter dem Banne der zündenden genialen Gedanken, durch die B. G. Niebuhr eine neue Zeit der Geschichtswissenschaft heraufgeführt hatte. In Mommsen ist Niebuhr der Nachfolger erwachsen, der ihn überwinden, oder sagen wir besser, vollenden sollte, indem er das Niebuhrsche Ziel, die lebendige, von der Fragestellung der antiken Tradition losgelöste Erfassung der Geschichte, durch neue Hilfsmittel und Methoden zu erreichen suchte. Schon in einer seiner Doktorthesen findet sich der Hinweis auf *Niebuhrii cum splendor tum errores,* und bald darauf (1844) sprach er von den »glänzenden Phantasien« Niebuhrs — unbeschadet der vollen Würdigung der bahn-

brechenden Leistungen Niebuhrs, der er auch noch in späten Jahren einmal Ausdruck gegeben hat mit dem Bekenntnis, »daß die Historiker alle ohne Ausnahme, soweit sie des Namens wert sind, die Schüler Niebuhrs sind und diejenigen nicht am wenigsten, die zu seiner Schule sich nicht bekennen«[1]). Jene Kritik Mommsens traf vor allem den positiven Aufbau, den Niebuhr versucht hatte, der freilich zum großen Teil zu unsicheren Konstruktionen führen mußte, weil er schließlich doch wieder mit den Trümmern derselben literarischen Tradition aufbaute, die er selbst vorher zerschlagen hatte. Hier setzte Mommsen ein. Gerade diese Fehlgriffe und Irrtümer Niebuhrs haben ihn offenbar zu der Erkenntnis geführt, daß neue feste Fundamente zu schaffen waren zum Aufbau der Geschichte.

Dies ist ihm gelungen einmal dadurch, daß er eine breitere Basis schuf, indem er die Scheidewände, die zwischen den Nachbarfächern z. T. durch die Fakultätsordnungen aufgerichtet waren, niederriß und Jurisprudenz, Philologie und Geschichte in seiner Forschung unlöslich miteinander verknüpfte. So ward er der Meister dieser Wissenschaften, die er wie die Saiten eines Instrumentes mit derselben Virtuosität spielend beherrschte.

Um aber die Unzulänglichkeit und die Lückenhaftigkeit der literarischen Texte zu beheben, hat er nicht nur durch musterhafte Textausgaben und durch Vertiefung der Quellenkritik sie nutzbarer gemacht, sondern hat vor allem auch zur Kontrolle und Ergänzung der literarischen Tradition daneben die wissenschaftliche Erschließung der gesamten nichtliterarischen, der monumentalen Tradition gefordert. Alle Überreste aus dem Altertum, die irgendwie Aufschlüsse geben konnten für die römische Geschichte sollten gesammelt und geordnet werden. Es ist erstaunlich, daß ihm diese Notwendigkeit bezüglich der Inschriften, wie v. Wilamowitz neulich aus unveröffentlichten Aufzeichnungen mitgeteilt hat[2]), schon in der Jugendzeit, noch ehe er nach Italien aufbrach, klargeworden ist, ja, daß er schon damals in sich die Kraft gefühlt hat und den Wunsch, es selbst auszuführen. Als Mommsen dann vor bald 60 Jahren in die Akademie aufgenommen wurde, sprach er die Worte: »Es ist die Grundlegung der historischen Wissenschaft, daß die Archive der Vergangenheit geordnet werden«. Dieser Ordnung hat Mommsen mit bewunderungswürdiger Entsagung den größten Teil seiner ungeheuren Arbeitsenergie geopfert. Für ihn war eben der Dienst der Wissenschaft die suprema lex, nach der alle persönlichen Wünsche und Neigungen sich dem als notwendig Erkannten unterzuordnen hatten. So hat er mit seinen treuen Arbeitsgenossen das Corpus inscriptionum latinarum geschaffen, dieses gigantische Werk, das ihn von der Jugend bis zum Tode begleitet hat, und hat uns damit einen Schatz hinterlassen, an dessen Ausbeutung noch Generationen zu arbeiten haben werden. Seine Methode aber, im besonderen die Forderung der Autopsie, ist für die gesamte Epigraphik maßgebend geworden. Ebenso hat er die Numismatik durch neue Gesichtspunkte zu einer historischen Hilfswissenschaft ersten Ranges gemacht, indem er die Münze auch vom Standpunkt des Wirtschaftshistorikers aus als Geld, als Umlaufsmittel betrachtete und z. B. aus dem wechselnden Feingehalt die Wandlungen der Staatsfinanzen erschloß — und auch hier hat er auf die Ordnung und Sammlung in einem Corpus gedrungen. Als dann am Ende seines Lebens zum ersten Mal größere Mengen griechischer Papyrus-Urkunden aus der Kaiserzeit bekannt wurden, hat er auch dieser neuen Disziplin die Wege geebnet und für die Organisation der Arbeit seinen weisen Rat geliehen, hat auch selbst Muster der Verwertung gegeben. Auch die römisch-germanische Forschung hat er durch die Organisation der Limesarbeiten auf neue Grundlagen gestellt.

So ist er der große Organisator geworden, der eine ganze Reihe wichtiger historischer Hilfsdisziplinen geschaffen oder ausgebaut hat und so hat er in die verschiedensten Gebiete der Altertumsforschung hineingeleuchtet.

Und doch bedeutete dies alles nur erst

[1]) Reden und Aufsätze S. 199.
[2]) Internationale Monatsschrift f. Wiss. 12. Jahrg. 2, S. 218.

die Grundlegung, die Vorarbeiten für die eigentlichen Aufgaben der Geschichte. Dies alles sollte nur dem höhern Zweck dienen, die Entwicklung des römischen Volkes nach allen Seiten hin lebendig zu erfassen. Pandekten und Inschriften hat er einmal als »die Bronnen der Kunde wirklichen römischen Lebens« bezeichnet[1]). Damit ist zugleich sein historisches Ziel klar hingestellt: »das wirkliche römische Leben«. So könnte man auch Niebuhrs Ziel charakterisieren, aber Mommsen hat sich neue Mittel und Wege geschaffen, um es zu erreichen.

In zahllosen Arbeiten hat er in vorbildlicher Weise gezeigt, wie aus diesen Hilfsmitteln Geschichte zu gewinnen ist. Ich brauche das hier nicht im Einzelnen ausführen, erinnere nur daran, wie er z. B. aus den Dialektinschriften Italiens ein Fundament gewonnen hat, um die ethnologischen Schichtungen des alten Italiens zu erkennen, oder wie er mit Hilfe inschriftlicher Kalender und Fasten die römische Chronologie neu aufgebaut, oder aus den Münzen den Staatsbankerott des III. Jahrhunderts n. Chr. aufgedeckt hat. Nur eins sei hier besonders hervorgehoben, wie er der gesamten römischen Geschichte ein festes Rückgrat gegeben hat, indem er mit souveräner Beherrschung der gesamten Tradition das römische Staatsrecht, und das Strafrecht geschaffen hat. Es gibt kein Werk, das das Verständnis der römischen Geschichte so gefördert hat wie sein Römisches Staatsrecht, und doch ist es nicht Geschichte, sondern ein juristisches System. Das wird gelegentlich verkannt, während Mommsen selbst aufs schärfste den Juristen und den Historiker geschieden und die eigentlich historischen Probleme aufs bündigste aus seinem staatsrechtlichen System hinausgewiesen hat[2]). Trotzdem ist das Werk von fundamentalster Bedeutung auch für den Historiker, wiewohl dieser nicht die Normen, sondern den faktischen Verlauf der Geschehnisse festzustellen und in seiner Entwicklung zu verstehen hat. So werden wir vom Standpunkt des Historikers aus das Staatsrecht wie das Strafrecht — unbeachtet ihrer eminent selbständigen Bedeutung für die Jurisprudenz — doch nur als Hilfsmittel für die eigentlichen Aufgaben der Geschichte zu betrachten haben.

Die höchste und letzte Aufgabe des Historikers, die Synthese und ihre künstlerische Darstellung, hat Mommsen in unvergleichlicher Weise vor allem in seiner Römischen Geschichte gelöst, in der wir unter allen seinen Werken doch wohl das genialste zu erkennen haben. In der Akme seines Lebens in wenigen Jahren niedergeschrieben, stützt sie sich schon auf eigene grundlegende Detailuntersuchungen, aber noch nicht auf jene Ordnung der Archive, der sie vielmehr vorausgeht. So hat Mommsen vielfach intuitiv schon richtig gesehen, was erst später bewiesen werden konnte. In sofern erscheinen die drei ersten Bände, die eigentliche »Römische Geschichte«, doch als noch genialer als der V. Band, in dem er schon die Ernte aus seinem Inschriftenwerk einbringen konnte. Durch diese Römische Geschichte ist Mommsen denn auch eingetreten in den Kreis der Großen unserer Nationalliteratur, ja, der Weltliteratur. Durch sie vor allem, die in alle Kultursprachen übersetzt wurde, ist sein Name zur Ehre unseres Vaterlandes über die ganze zivilisierte Erde gegangen, und als seine Lebensarbeit sich dann immer gigantischer auswuchs, da ist er mehr und mehr zum Repräsentanten der deutschen Wissenschaft in der Welt überhaupt geworden.

Diese künstlerische Darstellung, in der seine ganze Persönlichkeit zum Ausdruck kommt — mit ihrer politischen Leidenschaftlichkeit, mit der ganzen Schärfe seiner Kritik, aber auch mit seiner schöpferischen Phantasie — sie ist weder lehrbar noch lernbar, denn sie ist, wie alles höchste künstlerische Schaffen, vom Genius eingegeben und in ihrer Entstehung daher etwas Unerklärliches, Wunderbares. Was wir aber von Mommsen lernen können und sollen, das ist die Art und der Geist seiner Forschung, die, gleichviel ob es sich um ein historisches Problem oder eine Inschrift oder eine Münze handelt, darin gipfelt, das Einzelne immer als Teil des Ganzen zu sehen und aus jedem Zeugnis, auch dem

[1]) Jurist. Schr. III, S. 173.

[2]) Vgl. z. B. Staatsrecht II3, S. 748/9.

kleinsten, den geschichtlichen Inhalt bis auf die Neige auszuschöpfen, immer aber der Wissenschaft zu dienen mit jener völligen Hingabe der Person und mit jener unerbittlichen Wahrheitsliebe und Gewissenhaftigkeit, die das Ethos seiner Persönlichkeit ausmachte. Was Mommsen in seinen schönen Worten auf Otto Jahn als das Wesen der streng philologischen Methode bezeichnet[1]), das hat er selbst bis an sein Lebensende tagtäglich geübt und auf alle seine Forschungsgebiete übertragen: »die rücksichtslos ehrliche, im großen wie im kleinen vor keiner Mühe scheuende, keinem Zweifel ausbiegende, keine Lücken der Überlieferung oder des eigenen Wissens übertünchende, immer sich selbst und anderen Rechenschaft legende Wahrheitsforschung«. In diesem Sinne hat Mommsen auch als akademischer Lehrer gewirkt, namentlich in seinen unvergeßlichen historischen Übungen, an denen noch Manche von uns hier teilgenommen haben, die daher auch in unauslöschlicher Dankbarkeit und Verehrung ihm anhängen. Er hat es aber auch alle anderen gelehrt, die es lernen wollen, durch die Muster, die er in seinen zahllosen Arbeiten aufgestellt hat.

So ist Mommsen der methodische und der ethische Lehrer für die gesamte Altertumswissenschaft geworden, und seine Art, die Probleme anzufassen, gilt weithin als das Vorbild für die Wissenschaft überhaupt.

Verneigen wir uns vor seinem Genius in dem Gefühl des Dankes und des Stolzes, daß wir ihn gehabt haben — daß er unser war!

Herr Wilcken wandte sich sodann dem eigentlichen Vortrage des Abends, einer neuen Erörterung über die griechischen Denkmäler vom Dromos des Serapeums von Memphis, zu. Der Vortrag erscheint gleichzeitig als Aufsatz im Jahrbuch S. 149 ff.

[1]) Reden und Aufsätze S. 459.

## DALTONS ZEICHNUNG DES PARTHENON.

Herr Sitte teilt uns folgendes mit: Als Festgabe zu Winckelmanns 200. Geburtstagsfeier wurde von der Archäologischen Lehrkanzel der Universität Innsbruck Daltons Zeichnung der Westfassade des Parthenon von 1749 neu herausgegeben. Es wurden 500 Drucke (Größe 0,54 × 0,72 m) hergestellt, welche hauptsächlich für Unterrichtsanstalten mit einem Lehrapparat für Geschichte der Kunst bestimmt sind, weil dort allein dieses Bild im Sinne Winckelmanns fortwirken kann.

Institute und Gymnasien, welche dieses Festgeschenk zu empfangen wünschen, sind gebeten, ihre Adresse an die »Archäologische Lehrkanzel der k. k. Universität Innsbruck« einzusenden.

## INSTITUTSNACHRICHTEN.

Der Reichskanzler hat auf Vorschlag der Zentraldirektion Herrn Prof. Dr. Winnefeld zum Mitgliede der Zentraldirektion ernannt. Seitens der Großherzoglich Hessischen Regierung wurde Herr Prof. Dr. Rodenwaldt, seitens der thüringischen Regierungen Herr Prof. D. Lietzmann in die Zentraldirektion entsandt.

Zum Winckelmannstage wurden die Herren P. Gößler, H. Jacobi, P. Reinecke, J. Sieveking zu ordentlichen, die Herren G. Behrens, F. Biermann, F. Drexel, S. Loeschcke, B. Mystakidis, E. Rodenwaldt, G. Rodenwaldt, H. Schmedding, W. Weber, F. Weege und Otto Weerth zu korrespondierenden Mitgliedern des Instituts ernannt.

## ZU DEN INSTITUTSSCHRIFTEN.

Das oben (Jahrb. S. 195) im Aufsatze Wilcken vermißte Zitat aus Furtwängler (Pfau in der Orphik) findet sich Ant. Gemmen III 264 (vgl. II 122, III 203, 292).

[Die Red.]

# REGISTER.

## I. SACHREGISTER.

Die Spaltenzahlen des Archäologischen Anzeigers sind *kursiv* gedruckt.

Abkürzungen: Br(n) = Bronze(n). G(n) = Gemme(n). Gr. = Gruppe. L. = Lampe. M. = Marmor. Mos(en) = Mosaik(en). Mze(n) = Münze(n). Rel(s) = Relief(s). Sk(e) = Sarkophag(e). Sp. = Spiegel. Sta(n) = Statue(n). Stte(n) = Statuette(n). T(n) = Terrakotte(n). V(n) = Vase(n). Vb. = Vasenbild. Wgm. = Wandgemälde.


Abschiedsszene eines Kriegers von Vater und Mutter, auf attischer sfg. Amphora, im Hamburgischen Museum *111*

Abusir, griechische Särge von, mit den Hellenomemphiten zusammenhängend 192[1]

Adrastos, tragische Chöre des, in Sikyon, auf Dionysos übertragen 4, 8, 9

Ägina, Aphaiaheiligtum, Räume mit Klinen 131, Athena im Westgiebel 135[2]

Aiakesstatue von Samos *141*, *143*

Aigeira, Zeuskopf aus *40*

Akropolis, alte Athenatempel auf der — und Hekatompedon, und Erechtheion 105ff., Gewandung der Akropoliskoren *125 f.*, eilende Frau von der *81*, kleine »blaue« Kopf von der 81, -vasen, Publikation der *46*

Aksumexpedition, Deutsche *59*

Alabaster, Becher aus *62*

Albanisches Relief Conze 247 : 143

Alexandreia, Bankettsaal in, von Philadelphos 274 errichtet 118ff., Attiskult durch Timotheos den Eumolpiden in — eingerichtet 178[3].

Alkamenes, Hermes des, mit Repliken 83

Altar an der Sphinxallee in Memphis, für Asklepias, der als ἐσιῆς geopfert wird 203, -darstellungen auf Kelchkrater in Athen 50f.

Alyzia in Akarnanien, Tätigkeit Lysipps in (Arbeiten des Herakles) 136

Amasis, Satyr auf Vase des, wahrscheinlich Kultmaske nachbildend 88, Vasen des 101

Ambrosia, Metamorphose der, in einen Weinstock, dargestellt auf Mosaik aus Herculaneum in Neapel 37

Amenophis IV., Kunst des *40*

Amon Pa-Chal-en-Chunsu, Holzsarg in Mumienform des, erworben vom Bonner Kunstmuseum *14*

Anonymus de rebus bellicis, Zeit des *41*

Antenor, Kore des 81, Tyrannenmördergruppe des *33*

Anthesterienfest, Rekonstruktion des 14

Anthropologisch-prähistorische Staats-Sammlung in München, Erwerbungen der *31 f.*

Antinoos, Sinn der Apotheose des 203, als Ὀσιραντίνοος 203

Antiope des Euripides 3[3]

Anubieum, beim Serapeum von Memphis 153, 155

Anubis als Totengott, hundsköpfig, in der Grabanlage von Kôm esch-Schukâfa 188

Aphrodite, Geburt der, auf Kännchen in Berlin 40, Br. im Hamburgischen Museum *82*.

Apion, als Erfinder der Serapislegende 189

Apis, den Mumiensarg auf dem Rücken tragend und mit ihm dem Grabe zueilend, gemalt auf Holzsarg in Bonn *14 f.*, -grüfte des Serapeums von Memphis 151, 197.

Apollon, von Zeus inspiriert (Aisch. Eum 19,616 ff.) 146, Karneios, Kulttänze für 55[2], vom Ptoion 82, Thermios, Heiligtum des, in Thermon 134, -tempel des, von Phigalia, Fries 223, Smintheus, des Skopas 213, Philesios, des Kanachos 82, in der Kentauromachie der Süd-Metopen des Parthenon 223, und Dionysos, von Mänaden eingerahmt, auf attischer sfg. Hydria *106*

ἀρχαῖος νεὼς τῆς Ἀθηνᾶς auf der Burg, Theorien von Dörpfeld (= Hekatompedon) 105ff., von Michaelis-Petersen (= Erechtheion), von Weilbach (der Poliastempel westlich des Erechtheion gelegen) 110

Archäologische Gesellschaft zu Berlin: Januar-

sitzung *39*, Februar-, März-, April-, Mai-Sitzung *40*, Juni-Sitzung *45*, Juli-Sitzung *49 f.*, November-Sitzung *118*, Dezember-Sitzung *151*

Arezzo, Chimaira von *79*

Argos, Bankettsaal im Heraion 121 ff.

Ariadne, im Ärmelkleid, auf Vn. in Paris 60 auf Sarkophag im Lateran 60

Arion, hat Satyrchor 4, und Silen 7, läßt zuerst den dionysischen Dithyrambos durch Satyrn singen 8

Ärmelkleid, Dionysos im, vom VI. Jahrh. v. Chr. bis zum III. Jahrh. n. Chr., rein griechisch 19 ff., 46, Schnitt des 101 ff.

Artemis, als πότια θηρῶν auf Bronzerelief von Olympia 101, von Lusoi, Bronzefunde aus dem Heiligtum der, in München *28*, Korythalia und Orthia, Masken im Kult der 70, Laphria in Patrai, Hirschgespann der 98

Artemisia-Papyrus, über die Verehrung des Osiris-Apis 199[1]

Artillerie, und Bewaffnung des spätrömischen Heeres *40 ff.*

Aschenkiste, im Lateran, mit Bauern bei der Weinlese 104

Äschylus, als Schöpfer der Tragödie 78, als »Erfinder« der Maske 78, überträgt das Ärmelgewand von Dionysos auch auf andere Rollen 21 f., 68, Neigung des, zu ausländischem Kostüm 47, übernimmt den Onkos für die tragischen Masken 81, 85 f.

Asklepios von Epidauros, des Thrasymedes 190, als ältestes Kultbild auf Münzen kopiert 205

Asymmetrie in der Anordnung der Süd-Metopen des Parthenon 218, 220, der Masken 72[3]

Athena: Tempel, der alte, auf der Burg 105 ff., 110 ff., -Skiras, Heiligtum der, auf Salamis, Lage 141 f., in Verbindung mit Persephone, in Lokroi 210, des Äginetischen Westgiebels *135*[2], -bronze der Akropolis *136*[3], (?) auf Relief im Dromos des Serapeums von Memphis 177

Attiskult, durch Timotheos den Eumolpiden in Alexandria eingerichtet 178[3]

Auge, Vermählung der, auf Telephosfries 223

Augen der Pfauenfedern, als Efeublätter stilisiert, an den Pfauen der Gruppe im Dromos des Serapeums von Memphis 179

Aulet, sein Gewand direkt aus dionysischem Kult, nicht aus dem Theater beziehend 68

Bakchische Sagen, in den ältesten Tragödien großen Raum einnehmend 21

Banketthäuser, griechische 114 ff., im Hippolytosheiligtum vor den Mauern Troizens 114 ff., in Alexandreia 118 ff., im Heraion von Argos 121 ff., -räume im Nilschiff Ptolemaios' IV. 131, im Aphaiatempel in Aigina, in Megara, Lato, Pompeji, Rom, im V. Lager von Numantia 133, Paläste bei Festen als — dienend 131, 133

Barbotinetechnik, Becher mit *58*

Bari, Totenbarke aus der Terra di Bari, im Hamburgischen Museum *101*

Bart, des Silen und der Satyren 9, 10, keilförmig geschnittener des Dionysos auf Fragment einer Marmorvase in Sammlung Barracco 22, einer Basis in Preneste 23, 25, einer Basis in Rom 26 f., voller und runder, auf der Nachahmung an der Marmorvase aus Neapel 24 f.

Baumstamm, Zutat der Marmorkopie in der Ganymedgruppe des Leochares 227, -e bei Praxiteles 227

Bayerisches Nationalmuseum, in München, Erwerbungen des *36 f.*

Becher, glasierte, und ihre Metallvorbilder *56*, im Hamburgischen Museum, mit Vogelhenkeln *55 f.*, von Boscoreale *56*, aus Hildesheimer Silberfund *57*, aus der Casa del Argentaria in Pompeji *58*, Silberbecher von Artioukhov *58*, mit Barbotinetechnik *58*, Silberbecher aus Makedonien, in Hamburg *59 ff.*, aus Curium *60*, aus Ithaka *60*, von der Halbinsel Taman *61*, Becher aus Ton *61*, aus Fayence *62*, aus Alabaster *62*

Beinschienen, Form der spätrömischen *41*

Bergkristall, in der griechischen Glyptik, der etruskischen fehlend *36*

Berliner Museum, thronende Göttin im *119 ff.*, und die Persephone von Lokroi 204 ff.

Bernsteinproben, in der anthropologisch-prähistorischen Sammlung in München *31 f.*

Betten und Tische, in dem Bankettsaal von Troizen 115 ff., im Bankettsaal von Alexandreia 118 ff., in dem von Argos 127

Bettlehne, Bronze-Applike vom Beschlag einer, in Priene *70*

Bewaffnung und Artillerie des spätrömischen Heeres *40 ff.*

Bleimarken, erworben vom Bonner Kunstmuseum *25*

Bock, seit 534 das gebräuchliche Opfertier des Dionysos 31, als Opfer dem — dargebracht, auf V. aus Ruvo in Neapel 43 f.

Bocksbart des Silen, bei Äschylus frg. 207, bei Sophokles Ichneutai 9, auf der Neapler Pronomosvase, dem Mosaik von Pompeji, an delischen und römischen Statuen 10

Bocksgestaltige Tänzer, auf attischen Vasen des V. Jahrhs., nicht Satyrn zu nennen 4
Bocksfell, getragen von Satyrn 57, von Mänaden 57 f.
Bocksköpfe, von Dämonen 77
Bogen, in spätrömischer Zeit an Bedeutung zunehmend *43*
Bogenschützen, kämpfend, auf etruskischer sfg. Hydria *104*
Boscoreale, Eimer aus *72*
Boston, Reliefreiter in *145*
Branchiden-Statuen 208
Brautbett, dargestellt in der Kentauromachie der Süd-Metopen des Parthenon 222 f.
Brillenfibel, aus dem Heiligtum der Artemis von Lusoi, in München *28*
Bronze: Erwerbungen des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe *63 ff.*, Erwerbungen des K. Museums antiker Kleinkunst in München *28 f.*, -stangen, zu Geschützen gehörig, gef. auf dem Burghügel von Karthago *10*
Brunnen, des Erechtheion 108, 110
Bryaxis, Kerberos des, mit Löwen-, Hunds- und Wolfskopf, neben Serapis kauernd 186 f., in seinem Serapis die Asklepiosgruppe des Thrasymedes benutzend 190 f., 192
Bühnenkostüm, aus dionysischen Aufzügen stammend 16, Verwandtschaft von eleusinischem und tragischem Kostüm 18
Bunte Gewänder, für Dionysos bezeugt 22

Carrey, Zeichnungen zum Parthenon 216, 223 f.
Casino Borghese in Rom, bacchische Reliefs im 27 f.
Charitaios, unsignierte Vase von *37*
χειρῖδες 103 f.
χειριδωτὸς χιτών, Tracht des tragischen Schauspielers und des Dionysos selbst, 17 ff., 19 ff., bei Silen 47 ff., bei Mänaden 58 ff., bei Ariadne 59 f., bei Hore 60[5], bei Gauklern und Gauklerinnen auf Vn. 61 ff., bei Priap 64, bei Personifikationen (Tragodia, Skene), bei Kitharoden 64, bei Muse 65, bei Flötenspieler 66 f., Flötenspielerinnen 67
China, der Onos in *10 ff.*
Chiton, mit bis zur Handwurzel reichenden Ärmeln, Tracht des tragischen Schauspielers und des Dionysos selbst 17 ff., Herkunft 17, 46, das Ärmelkleid des Dionysos vom VI. Jahrh. v. Chr. bis III. Jahrh. n. Chr. nachweislich 46, Form des 101
Chrysippos (?), auf einer Gemme im Besitze Dümmlers *117 f.*

Daltons Zeichnung des Parthenon *172*
Dämonen, mit Menschenkörper und Tierkopf, in mykenischer Zeit 69, tanzende, mit Bocksköpfen 77
Damophon, Demeter des, Gewand mit halbtierischen Dämonen 69
Delos, Kopf praxitelischer Zeit aus 83
Delphi, große Tholos in 131[1], Wagenlenker von *50*, Tätigkeit Lysipps in, (Alexanderjagd, Rhodierwagen) 136
Demeter, mit Pferdekopf, in Lykosura 69, Kidaria, Masken im Kult der 70
Demetrios von Phaleron, Päane des, auf Serapis 165
Dickbauchtänzer der korinthischen, kyrenäischen, chalkidischen Vasen 4[4], peloponnesische 75
Diodor I 96 (Hekataios von Abdera) über Herleitung der orphischen Lehre aus Memphis 196
Dionysien, große, in Athen, Rekonstruktion 13 ff.
Dionysische Prozessionen mit Masken 88
Dionysischer und eleusinischer Kult 68
Dionysos und die Satyrn 15 f., inmitten des Thiasos mit Ariadne Hochzeit feiernd, auf Krater in Neapel 42, im Thiasos nackt als Jüngling im oberen Streifen, als Kultbild im unteren einer V. aus Ruvo in Neapel 43, Epiphanie des, auf sf. Vn. 19, und der erste Schauspieler 18, im χειριδωτὸς χιτών, der dem kultlichen — gilt, nicht dem Theatergott 19 ff., 21, 32, vom VI. Jahrh. v. Chr. bis III. Jahrh. n. Chr. in diesem Kostüm nachweisbar 46, dies Ärmelkleid rein griechisch 46 f., Einfluß der persischen Tracht erst auf Sk. und Mos.bildern im indischen Triumph des 45, Kult des — früh nach Italien übertragen 39, Kultbild dargestellt, daneben als handelnder Jüngling, auf römischen Sk. 38 ff., starres Idol des Lenaios 28, Kultbild innerhalb eines ländlichen Heiligtums auf Mos. im Vatikan 30, Reinigung der Kultstatue, auf Relief in Rom 27 f., auf Françoisvase wahrscheinlich Kultmaske nachbildend 88, Maske haltend, auf Krater in Bari 89, einem Schauspieler die Maske verleihend, auf Wandbild aus Pompeji 91, Schauspieler, dem — Maske weihend, an Altar in Venedig 95, den siegreichen Dichter besuchend, auf Darstellungen seit dem IV. Jahrh. 32 ff., — und Horen, auf Françoisvase 25, auf Kelchkrater in Neapel 24, zwischen Genien der Jahreszeiten, auf römischen Sk. 25, Bestrafung des Lykurgos durch —, auf Mos. aus Herculaneum in Neapel 36 f., neben Triptolemos, Demeter und Kore, auf Hydria im Museum von Lyon und Hydria in Petersburg, 41, bei Geburt der Aphrodite, auf Kännchen in Berlin 40, mit Athena und Herakles gegen Giganten

kämpfend, auf Krater in Bari 42, auf pergamenischem Gigantenfries 45, Panther und Löwe von der kleinasiatischen Großen Mutter auf ihn übergegangen 193[2], Panther des, auf Mos. in Trier 96, auf Panther reitend, auf Krater aus Theben 41, neben Panther, auf Hydria aus Panticapaeum 41, auf Pantherin, in einer Gruppe im Dromos des Serapeums von Memphis 179, -tempel, in Athen, Giebelrelief mit ithyphallischen Satyrn 2f., und Osiris 194, 197, im Dromos des memphitischen Serapeums als der chthonische Gott der Orphik 195ff., -feste, Tierchöre an den 16

Dioskurengruppe, an Tempel von Lokroi Epizephyrioi 204f., auf lokrischen Münzen 209f.

Dioskurides, Epigramm des 4, 7, 10

Dolch, in spätrömischer Zeit *44*

Drama, das griechische, im Vergleich zum indischen und japanischen 74

Dreifuß, auf Säule, auf Kelchkrater in Athen 50, am Südabhang der Akropolis oberhalb des Dionysosbezirkes 50, bronzener, mit Greifenklaue und Meerwesen, im Hamburgischen Museum *75 f.*

Dromos des Serapeums von Memphis, die griechischen Denkmäler vom 149ff., 152, *171*

Dugga, Römerkastell bei *9*

Dümmler, Aus Ferdinand -s Leben *117*

Durispsykter, Frauen des *136*

ἐγκάτοχοι, Bedeutung der, in Memphis 149, 155

Efeublätter, Pfauenaugen als, stilisiert an Pfauen in einer Gruppe im Dromos des Serapeums von Memphis 179

Eier, als Grabbeigabe, aus Böotien, in München *30*

Eimer, bronzener, im Hamburgischen Museum *72*, aus Boscoreale *72*

Εἰσαγωγή der Ephebeninschriften 14[1]

Elektronprägungen, von Lesbos *33*

Eleusinischer und dionysischer Kult 68, -s und tragisches Kostüm 18

Eleutherai, der Melanaigis von, nach Athen kommend 3, 13

Ente, auf Deckel einer etruskischen Amphora *74*, Tongefäß in Form einer, im Hamburgischen Museum *146*

Enyalios, Heiligtum des, auf Salamis, Lage 141f.

Ephebeninschriften, εἰσαγωγή der 14[1]

Epigenes, Tragödiendichter, von Sikyon 4

Epiktet, künstlerische Entwicklung des Vasenmalers *38*, Zuteilung eines Stamnos an (?) *38*

Epiphanie des Dionysos, auf schw.-fig. Vn. in Bologna, Athen, London 19

Erechtheion, und der alte Athenatempel auf der Burg 105ff., Beschreibung des Pausanias (I 26) 108, der ursprüngliche Plan des 111, 114, und Pandroseion 112, und der heilige Ölbaum 112

Erichthonios, Geburt des, auf Pelike in Petersburg 59

Eros, im Kampf mit Hahn, an Bronzehenkel im Hamburgischen Museum *68*, an Bronzebügel in Hamburg *69*, auf Stierkopfrhyton, im Hamburgischen Museum *114*

Eroten, einen Löwen fesselnd, auf Mos. in Neapel 34ff.

Erotische Szene, auf etruskisch-jonischer Amphora, im Hamburgischen Museum *103*, in der Tomba delle Leonesse *103*

Erwerbungen: des Bonner akademischen Kunstmuseums 13ff., des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe *55 ff.*, der Antiken-Sammlungen Münchens *27 ff.*

Eselsköpfe, von Dämonen, auf Gewandfragment der Demeter des Damophon 69

Etrurien, Pempobola in, öfters statt fünf Zinken mit sieben *78*

Etruskische Bronzeamphora im Hamburgischen Museum *72* ff., Gürtelschnalle ebd. *79*, Tonbüsten ebd. *95*

Euripides, Antiope des 3[3]

Europa auf dem Stier, von Pythagoras von Rhegion 213

ἔξαρχος in der älteren Chorlyrik und dem ältesten Satyrspiel 2f.

Exedra mit den Statuen von elf griechischen Dichtern und Denkern, im Dromos des Serapeums von Memphis 160, des Attalos von Pergamon 160

Fäden, unheilabwehrende, von Akrobatinnen auf Vn. getragen 63, an Hetairen auf Vn. des Euphronios 63

Falke, mit Männerkopf und der Krone von Ober- und Unterägypten, in einer Gruppe im Dromos des Serapeums von Memphis 175, 177, 180

Fayence, Becher aus *62*

Fellschurz, jüngere Bekleidung der Satyrn 5

Festfeier, zur Erinnerung der Einnahme von Salamis durch die Athener, bei Plutarch Solon 8, 9 und auf einer Schale aus Vulci 139ff.

Figürliche Tongefäße, im Hamburgischen Museum *113* ff.

Fischteller, aus Unteritalien, im Bonner Kunstmuseum *23*

Flöte, Erfindung des Silen 11

Flötenspieler, auf rotfigurigen Vn. im Ärmelchiton 66, -innen 67

Françoisvase, Dionysos auf der, wahrscheinlich Kultmaske nachbildend 88, Dionysos mit Horen im Festzug zur Hochzeit von Peleus und Thetis 25

Frau, sitzende, mit Kind auf Schoß, Gruppe im Hamburgischen Museum *100*, ihr Kind stillend, Gruppe in München *30*

Frauenstatuen aus dem Perserschutt der Akropolis *125*

Fuß, menschlicher, an bronzenem Gefäßhenkel, im Hamburgischen Museum *67*

Ganymedgruppe des Leochares, Komposition der 226ff.

Gaukler, mit Silenen und Mänaden vereint, auf spätrotfigurigen attischen und böotischen Glockenkrateren 61, Gauklerin, im Schwertertanz, auf Hydria aus Nola in Neapel 63, Purzelbäume schlagend, auf Schale der Sammlung Jatta in Ruvo 63, mit dem Bogen schießend, auf Pelike aus Sammlung Barone 63

Gaza, Kunstuhr von, beschrieben von Prokop *118*

Gemmen, Erwerbungen in München *34 f.*

Gesprächsszene, auf rotfigurigem Glockenkrater in Bonn *20 f.*

Geschütze, in spätrömischer Zeit *44*, und -stände, auf dem Burghügel von Karthago *3*, *8*

Gewand der tragischen Schauspieler, aus dem dionysischen Kult stammend, sowohl Maske 69ff. wie Ärmelkleid 17ff. und Kothurn 16. Vgl. die Einzelstichworte. Art der Gewandung bei der Berliner Göttin *125* ff., bei den Koren von der Akropolis *125* ff.

Giebelkompositionen *49*

Gilgamesch im Löwenkampf, auf Gemme in München *34*

Glas, Erwerbungen des K. Museums antiker Kleinkunst, in München *31*

Glasierte Becher, Literatur über die *56*, *58*

Gnathiagattung, unteritalische Schale der, im Bonner Kunstmuseum *23*

Gorgias, physikalische Periode des 166

Gorgoneion, Bildung des, in archaischer Zeit 73, Ableitung des, aus dem Dämonenglauben 73

Gortyn, Statue in, mit Heraklit, der sich auf Keule stützt 167

Gothaer Museum, Terrakotta im, Persephone (?) darstellend 214f.

Gott und Mensch, Angleichung durch Kleidung und Maske 18, 69ff., 73f.

Gottheiten, Totengötter und Schutzgottheiten des Toten auf ägyptischem Sarg, in Bonn *14*

Göttin, thronende, im Berliner Museum *119 ff.*, und die Persephone von Lokroi 204ff., thronende, mit Alabastron und Granatapfel, im Hamburgischen Museum *99*, archaische, sitzend, in München *29 f.*

Grab des Theodektes, mit Darstellung der Statuen berühmter Dichter, Grab des Isokrates mit Statuen von Dichtern usw. geschmückt 171, -kult, Eier im *30*, -reliefs, attische und böotische, Hund auf den 226

Graef, B., Nachruf auf *1 f.*, *45 ff.*

Graffiti, griechische, am Dromos des Serapeums von Memphis 162, 163[1]

Granatapfel, geometrischen Stiles, in München *29*

Granmichele, Terrakotten von 208

Große Mutter, kleinasiatische, Panther und Löwe von ihr auf Dionysos übergegangen 193[2]

Gürtelschnalle, etruskische, im Hamburgischen Museum *79*

Haaraufsatz s. Onkos

Hagia Triada, Sarkophag von 223

Hahn, mit Eros im Kampf, an Bronzehenkel im Hamburgischen Museum *68*

Hähnle, K., Nachruf auf *53*

Halsschmuck, an etruskischen Tonbüsten, im Hamburgischen Museum *95 ff.*

Hamburgisches Museum für Kunst und Gewerbe, Neuerwerbungen *55* ff.

Harmodios (?), auf Tetradrachme aus Athen (?) *33*

Harpyienmonument *121*[1], *146*[1]

Heer, spätrömisches, Bewaffnung und Artillerie des *40 ff.*

Hekataios von Abdera (Diodor I 96), Herleitung der orphischen Gedanken aus Memphis durch 196

Hekatompedon, und der alte Athenatempel auf der Burg 105ff., Fortbestand des, nach den Perserkriegen 105, 110, 112, und Korenhalle 105f., und Opisthodom 107, Alter des 109

Helena, auf Amphora in München *136*

Hellenistisches Pfeilerkapitell aus Tuff, erworben vom Bonner Kunstmuseum *25 f.*

Hellenomemphiten, die griechischen Särge von Abusir und die Perser des Timotheos mit ihnen zusammenhängend 192[1]

Helm, Formen des spätrömischen *41*, korinthischer, von Jüngling gehämmert, auf Skarabäoid, in München *35*, Erwerbungen von Helmen im Hamburgischen Museum *62 f.*, *89 ff.*, *92 f.*

Hera der Selinuntmetope *126*[1]

Heraion von Argos, Bankettsaal im 121ff.

Herakleia, Beziehungen von, zum Aitolerbunde 134f.

Herakles, dem Löwen gegenüber kniend, auf etruskischer sfg. Kanne, im Hamburgischen Mu-

seum *104 f.*, auf den Löwen lauernd, in der Heidelberger Sammlung *106*, auf dem Lager, auf attischer sfg. Amphora, im Hamburgischen Museum *111*, auf Hildesheimer Silberschale *64*, Schlangen würgend, auf Karneol, in München *34*
Hercules »mingens«, Br. im Hamburgischen Museum *82*
Heraklit von Ephesos, Stab oder Keule im Arm des, auf Münzen und an einer Statue in Gortyn 167
Hermen, römische, den Dionysos darstellend 44f.
Hermes, des Alkamenes, mit Repliken 83
Herodorossignatur, und spätere Weihung an einen Römer 136
ἑσιῆς (oder ἀσιῆς), Transkription für ägyptisch ḥsy = der Gepriesene, d. h. im Nil Ertrunkene 202, auch Osiris — genannt 202, inschriftlich 200f., 202
Hieron, Schale des, in Berlin, mit Mänaden 59, Signatur des, auf Vulcenter Schale 137
Hiketiden, des Aeschylus 2
Hildesheimer Silberfund *57*, *61*, *64*
Hippodameia, in der Kentauromachie der Südmetopen des Parthenon 223
Hippolytosheiligtum vor den Mauern von Troizen, Bankettsaal in dem 114ff.
Hipponion, Persephonekult in 210f.
Hirsch, den Frühling darstellend, auf Mos. in Trier 98, -monate im Frühling 98, -gespann der Artemis Laphria in Patrai 98
Holzmodell, an der Statue des Protagoras, im Dromos des Serapeums von Memphis 166, -sarg in Mumienform, erworben vom Bonner Museum *13 ff.*
Homer, an der Exedra im Dromos des Serapeums von Memphis 168
Hore, im Ärmelkleid, auf Relief im Museo Chiaramonti 60[5], -n, dem Dionysos folgend, auf Kelchkrater in Neapel 24, -n auf Mosaik in Trier 96ff.
Hund, in der Ganymedgruppe des Leochares 226, an der Meleagerstatue, auf attischen und böotischen Grabreliefs 226, als heiliges Tier des Asklepios, an der Statue des Thrasymedes 190, in Rom im Äskulapheiligtum 190[4], -skopf des Kerberos des Bryaxis 186f., des Totengottes Anubis, in der Grabanlage von Kôm esch-Schukâfa 188, -mumien gefunden im Anubieum von Memphis 153, 155
Hymnen, orphische, Herkunft der 197[2]

Ichneutai des Sophokles 2
Idol, armloses, in Akragas und Gela, nicht in Lokroi 208
Ikarios, sog. Einkehr des Dionysios bei — (d. h. einem siegreichen Dichter) 32ff.
Inder, bronzene Halbfigur, im Hamburgischen Museum *69*
Institutsnachrichten *50*, *172*
Institutsschriften, zu den *50*, *172*
Isiskrone, Form der 180[4]

Jahresbericht des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts für das Jahr 1916, I
Jahreszeiten, in Form von Frauen, dargestellt auf Mos. in Trier 96f.
Jena, Einrichtung der Abgußsammlung in *46*
Jesus, Monogramm Jesu, als Schildzeichen der römischen Garde im VI. Jahrh. *42*
»Jonisierender Peplos« 137[1]
Jüngling, Helm hämmernd, auf Skarabäoid, in München *35*, -skopf, im Kestner-Museum zu Hannover *49 f.*, und Metopen in Selinunt *50*, -sdarstellungen, Brn. im Hamburgischen Museum *80 ff.*

Kabirionvasen, Menschen mit Schweinsköpfen auf 69
Kairo, Sirene im Museum von 150, 175, 181ff.
Kallimachos frg. 12 (Pan von Malea) 8
Kallixeinos, Beschreibung des Bankettsaales des Ptolemaios II. in Alexandreia 118ff., 193
Kampfgruppe, auf etruskisch-jonischer Hydria, im Hamburgischen Museum *103 f.*
Kanachos, Apollon Philesios des 82
Kandelaber, mit Karyatide und Hahnenjagd, im Hamburgischen Museum *76*, etruskischer, im Hamburgischen Museum *94*
Kantharos und Thyrsos, typische Merkmale des Dionysos 30
Kapitell, im Bonner Kunstmuseum *25 ff.*, -e von Priene *27*
Karthago, Katapultenbatterie auf dem alten Burghügel zu *3 ff.*
Kassandra, auf Karneol, in München *34*
Katapultenbatterie, auf dem alten Burghügel (St. Louis) zu Karthago *3 ff.*
Kellmünz, spätrömisches Kastell, Funde in *36 f.*
Kentauren, gegeneinander ansprengend, auf etruskischer sfg. Hydria, im Hamburgischen Museum *104*
Kentauromachie, an den Süd-Metopen des Parthenon 219, 222
Kerberos, in einer Gruppe im Dromos des Serapeums von Memphis, mit Löwenkopf 176, 186f., des Bryaxis, mit Löwen-, Hunds- und Wolfskopf 186f., an Londoner Bronze mit den gleichen drei Köpfen 187, Ursprung und Wesen des alexandrinischen 187f., 191f., Hund und Wolf beim alexandrinischen — als die heiligen Tiere des

Anubis und Upuaut 188, in Memphis und in Alexandreia (?) am Eingang zum Serapeion aufgestellt 191
Kesselgriff, bronzener, im Hamburgischen Museum *93*
Kestner-Museum, zu Hannover, Jünglingskopf im *49 f.*
Kind, auf Schoß von sitzender Frau, Gruppe im Hamburgischen Museum *100*
Kitharaspieler im Ärmelkleid im IV. Jahrh. 65, im ärmellosen, gegürteten Chiton im V. Jahrh. 65
Knidierfries, Göttinnen des *146*[2]
Knöpfe, drei, am Gewand einer Terrakotta aus Tarent (?) 214
Knust-Stiftung *38 f.*
Kolchosmaler, der Meister der Kopenhagener Kanne Nr. 108 (?) *37*
Kôm esch-Schukâfa, die Nekropole von 188
Komödie, Entstehung der 75, Alter der κῶμοι 13, die Choreuten der, den Tierchören der Dionysosfeste entsprechend 16, -nmasken 70, 73, 75 f., der neueren Komödie 76.
Kore, delische *136*, eleusinische *126*[1], *136*[1], -n von der Akropolis *125 f.*, schräger Mantel der 99 ff., -halle auf der Burg und Hekatompedon 105 f.
Korone, Raub der, auf Amphora in München *136*, *137*[1], *146*[2]
Kostüm, das tragische, Herkunft 15 ff.
Kothurn, Zugehörigkeit zum Kostüm des Dionysos 16, als weicher Schaftstiefel schon in voräschyleischer Zeit gebräuchlich 16, Herkunft aus Thrakien oder Lydien 17, als Kostüm des Silen 55, des Marsyas 55, von Mänade getragen, auf Krater in Athen 59
Kränze im Kulttanz des Apollon Karneios 55[2]
κρεάγραι s. Pempobolon
Krokodilköpfe, an Bronzebügel im Hamburgischen Museum *69*
Kult, und Theater 15 ff., 21, 47, 57, 68, dionysischer und eleusinischer 68
Kultbild der Athena auf der Akropolis, Standort nach Dörpfeld 106, nach Weilbach 111 f., -maske s. Maske, -tänze, für Apollon Karneios 55[2]
κυνῆ, als Andeutung der Hundsgestalt, bei Anubis 188
Kyrene, römisches Wandbild aus der Nekropole von 67, Vase mit συμπόσιον τῶν ὁσίων 195[4]

Lampe, Serapisbr., wohl von einer, im Hamburgischen Museum *84*, Nr. 950 im Pelizäus-Museum *65*, -n, Reliefbilder auf, den sog. Paris in der Galleria delle statue als angelnden Fischer erweisend 103, -n auf dem Burghügel von Karthago gef. *10*
Langaza, die Tür von *72*
Lanze, in spätrömischer Zeit *43*
Lato, Prytaneion, Räume mit Klinen 131
Legion, die XX., auf Munitionsstapel auf dem Burghügel von Karthago gesichert *9*, am Turm des Römerkastells von Dugga *10*
Lehnsessel (κλισμός), des Pindar im Dromos des Serapeums von Memphis, Form des 163
Lenäenvasen 15, 88
Leochares, Ganymedgruppe des, Komposition 226 ff.
Lesbos, angebliches Orpheusorakel auf 146
Lethe und Kokytos, als Tornamen im memphitischen Serapeum 196 f.
Leukothearelief *121*[1], *146*[1]
Liber, als Kultstatue dargestellt, neben handelndem jugendlichem Dionysos, auf römischen Sarkophagen 38 ff.
Lichtanzünden, Zeremonie des, im Kult des Serapis 158
Lokroi Epizephyrioi, Persephone von, und die thronende Göttin des Berliner Museums 204 ff., zweiter Tempel von, mit Dioskurengruppe 204 f., Kupfermünzen von, mit Bildnis der Persephone 205, 207, 209, Persephonetempel in 207, 209, Terrakotten des VI. und V. Jahrhs. aus 207 ff., Münzen mit Zeus 209, mit den Dioskuren 209, mit Pluton 210[2], mit Persephone und Athena 210, Beziehungen zu Tarent 211
Londoner Bronze des Kerberos 187
Löwe, dionysisch bei Euripides in den Bakchen 193[2], auf Dionysos übergegangen von der kleinasiatischen Großen Mutter 193[2], in seiner Beziehung zu Osiris 189, liegender, aus dem Dromos des Serapeums von Memphis 176 f., von einem Knaben geritten, an einer Gruppe des Serapeums von Memphis 176, 185 f., Widderkopf packend, Fund im spätrömischen Kastell Kellmünz *36*, -n, auf Bronzeblech, im Hamburgischen Museum, *78 f.*, von Eroten gefesselt, auf Mos. in Neapel 34 f., -nbeine, und -nschwanz am Sessel des Protagoras in der Exedra des Dromos vom Serapeum in Memphis 165, -nkopf, des Kerberos des Bryaxis 186 f., an Türklopfer im Hamburgischen Museum *70*
λυχνάπται, Amtslokal der, im Serapeum von Memphis 154, 158 f.
λυχνάπτιον = Amtslokal der λυχνάπται 159
Lysipp, Signaturen von 133 ff., aus Theben, Megara, eine neue aus Thermon 133 ff., Tätigkeit des, bis 304/2 sich erstreckend 135, für Delphi tätig (Alexanderjagd, Rhodierwagen), für Alyzia tätig) (Arbeiten des Herakles) 136, in den Signaturen des —

z. T. das Ethnikon fehlend, 136, Gruppe von Zeus und den Musen 136

Malea, Silen von 7 f., Pan von 8
Mallos des Papposilen, auf Vn. 48 ff.
Mänaden, im Ärmelkleide, auf Vn. 58 ff., auf der Schale des Hieron, in Berlin 59, auf Wandbild in Casa dei Vettii 59
Mantel, der schräge, der Koren 99 ff., -umlage um die Schulter, typische Art der, bei dem vornehmen Athener 29[1]
Mariette, A., Ausgrabung des Serapeums von Memphis durch 149 ff.
Marsyas, im Schaftstiefel, auf V. 55
Maske, Sinn der 69, 73, in primitiven Kulten als scheußliche Fratze 69, in dionysischen Kulten für Demeter Kidaria in Pheneos, für Artemis Korythalia bei Sparta, für Artemis Orthia bei Sparta 70, -nfunde in Samos 71, in punischen Gräbern bei Karthago 171 ff., römische in der Rheinprovinz 71[1], 72[1], aus Westkreta 72, aus Tarent 72, Entwicklung von den grotesken Dämonenköpfen zur tragischen 78, ernste voräschyleische nicht erhalten 79, 88, auch nicht gleichzeitige 80, älteste datierbare: auf Schauspielerrelief aus dem Piraeus, an Muse aus Mantua, an Dionysoskind auf der Schulter des Papposilen, an drei Schauspielern auf Neapler Satyrspielvase 80 f., Bedeutung der, für das griechische Theater 86 f., dionysische Prozessionen mit Masken 88, Dionysos auf Françoisv. und Satyr auf Amasisv. wahrscheinlich Kultmasken nachbildend 88, in der Hand des Dionysos, auf Krater in Bari 88 f., Dionysos, dem Schauspieler die — verleihend, auf Wandgemälde in Neapel 89 f., Silen- und Satyrmaske auf Sk. im Vatikan 90, 93, tragische und Mänadenmasken auf Krater im Vatikan 93, bakchische -n auf Marmorv. im Louvre 93, auf Silberbechern in Bologna und Neapel 94, auf Tonvn. 94 f., von Tieren gezogen, auf Mos. von Trier 97 f., aus Ton, in München *30 f.*
Mauern, der Burg von Karthago *5*, *7*
Maurikios, sog., Zeit des *41*
Mausoleum von Halikarnaß, Frauenköpfe vom 83
Medma, Büsten aus *95*
Meerwesen, groteskes, an bronzenem Dreifußfuß im Hamburgischen Museum *75* f.
Megara, Räume mit Klinen 131
Meidiasvase *21*
»Meister mit dem Kahlkopf« 137
Meistervasen, unsignierte *37 f.*
Melanaigis von Eleutherai 3, 13
Meleagerstatue 226, 229
Memphis, die griechischen Denkmäler vom Dromos des Serapeums von 149 ff., *171*, zur Topographie 150 ff., die griechische »Kapelle« = τὸ λυχνάπτιον 156 ff., Exedra 160 ff., die dionysische Gruppe 174 ff.
Menanderbildnis *39*
Menschen, kostümierte, vom Gott schwer zu unterscheiden 18, 21
Metallvorbilder, für glasierte Becher *56*, für Vn. *59*
Metamorphose der Ambrosia in einen Weinstock, dargestellt auf Mos. aus Herculaneum, in Neapel 37
Methydrion, Schafböcke der Bronze von 4[4]
Metopen, die Süd- des Parthenon 215 ff., des Heraion von Selinunt, und Jünglingskopf im Kestner-Museum zu Hannover *50*
Metrodoros, Relief des, mit Sirenen 185, 195
Mienenspiel, auf der Bühne durch die Maske unmöglich gemacht 87, auch in der großen Kunst älterer Zeit fehlend 87
Mischwesen, in mykenischer Zeit 69
Mohnkopfzepter, in der Hand der Persephone, auf Münzen von Lokroi 207
Mommsen, Feier des 100. Geburtstages *151*, *164 ff*
Morgan, Sammlung, Türklopfer in der *71*
Mosaik, im Vatikan, mit Dionysosstatue, in ländlichem Heiligtum 30, mit dionysischer Darstellung, in Trier 96 ff., aus Herculaneum in Neapel, mit Bestrafung des Lykurg durch Dionysos 36 f., in Neapel, mit Fesselung eines Löwen durch Eroten 34 f.
Mumienform eines Holzsarges, erworben vom Bonner Museum *13 ff.*
Mummenschanz, Sinn des 72 ff., 74
Munitionskeller, auf dem alten Burghügel zu Karthago *6*, Munitionsschichtungen *9*
Münster, Relief in, mit opferndem Jüngling 104
Münzen, Kopieren von Kultbildern auf, in hellenistischer Zeit beginnend: ältestes Beispiel der Asklepios des Thrasymedes auf Münzen von Epidauros 205, Throndarstellungen von den Stempelschneidern zum Teil ohne Lehne gegeben 206, von Lokroi, mit Zeusdarstellung 209, Prägungsgeschichte von Lokroi auf 209, Dioskuren auf, von Lokroi 209, mit Pluton 210[2], mit Persephone und Athena 210, von Alexandreia Troas 213
Münzerwerbungen, des Akademischen Kunstmuseums in Bonn *17*, des Münzkabinetts in München *32 ff.*, -funde, auf dem alten Burghügel von Karthago *9*
Muse, im Ärmelkleid, ältestes Beispiel auf Rel. in Kopenhagen 65, aus Mantua, mit Maske 80, -n und Zeus, lysippische Gruppe 136, -ngruppe, sog., des Philiskos *40*

Museen: Berlin, thronende Göttin in *119 ff.*, 204 ff. Bonn, Erwerbungen 13 ff., Gotha, Terrakotta, Persephone darstellend 214 f., Hamburg (M. für Kunst und Gewerbe), Erwerbungen 55 ff., Hannover (Kestner-Museum), Jünglingskopf 49 f., Bronzestte. 68, Hildesheim (Pelizäus), Lampe 950 *65*, Jena, Einrichtung durch B. Graef 46, Kairo, Sirene aus Mariettes Ausgrabungen im Serapeum von Memphis 150, 175, 181 ff., Sirene auf Giebelfeld eines Holzsarkophags 182 ff., München (Mus. antiker Kleinkunst), Erwerbungen *28 ff.*

Mykenische Denkmäler, mit Dämonen mit Menschenkörper und Tierkopf 69, -r Schmuck von Glas, in München *31*

Nachruf auf Botho Graef *1 f.*, *45 ff.*, Winnefeld *53*, Hähnle *53*

Nadeln, aus dem Heiligtum des Artemis von Lusoi, in München *29*

Narthex (nicht Weinstock), auf Sarkophag im Kapitol mit Schmückung des Dionysoskindes 17

Neapler Satyrspielvase 3, 6, 16, 49, 80 f.

Negerkopf, T. aus Alexandrien, im Bonner Kunstmuseum *25*

Nektanebo-Tempel, im Serapeum von Memphis 157, 160[2]

Niken, dem Kitharisten oder Flötenspieler auf Vn. zufliegend 66 f.

Nilschiff, Ptolemaios' IV. 131

Numantia, das V. Lager, Räume mit Klinen 131

Nymphodor, über den Namen Serapis 196[3]

Ohrgehänge, an etrusk. Tonbüste, im Hamburgischen Museum *95* ff.

Ölbaum, der heilige, auf der Burg, im Erechtheion oder Pandroseion 112

Olympia, Westgiebel des Zeustempels 223

Omphalos, auf unteritalischer Schale, im Bonner Kunstmuseum *23*

Onkos, Haaraufbau über der Stirn, Mode zur Zeit des Äschylus 81 ff., in Werken archaischer Kunst häufig 81 ff., in archaistischer Kunst vom 5. Jahrh. bis in römische Zeit wiederkehrend 83 ff., von Äschylus für die tragischen Masken übernommen 81, 85 f.

Onos, in China *10 ff.*

Opisthodomos, Bedeutung und Lokalisierung des, auf der Burg 107, und Parthenon 107, und Hekatompedon 107, und Weilbachs alter Tempel 112

Orientalen, mit Silenen und Mänaden vereint auf Vn. 61

Orientalisierung der römischen Kriegführung vom III. Jahrh. n. Chr. *43*

Orkus, Personifikation des die Seele verschlingenden, in Löwenform *36*

Orpheus, das orakelnde Haupt des, durch Apollon zum Verstummen gebracht, auf attischer Schale blühenden Stils 146 f., -orakel, auf Lesbos, angebliches 146

Orphische Hymnen, Herkunft der 197[2]

Osiris-Apis, Wesen und Darstellungsform des, in Memphis 151, und der Löwe 189, und Dionysos 194, 197

Paidias, aitolischer Hieromnemon, identisch mit Hipparchen einer Inschrift aus Thermon 135

Palaestren, Räume in den mit Klinen 131 ff., können bei Festen auch zu Banketts benutzt werden 133

Pan und Silen 8, 10

Pandoravase 45, 67, 77

Pandroseion, Lage des, 108, und Erechtheion 112, und der heilige Ölbaum 112

Panther, Menschenbeine im Maul tragend, auf faliskischem Gefäß, im Hamburgischen Museum *101*, als heilige Tiere des Dionysos, auf Mosaik aus Trier 96, -in (?), den Dionysos tragend, in einer Gruppe vom Dromos des Serapeums von Memphis 175, 179, -fell, dionysisch, auf schw. Vase 193[2]; auf Dionysos von der kleinasiatischen Großen Mutter übergegangen 193[2]

Pantomimus, auf Vn. 63 f.

Panzer, Form des spätrömischen *41*, im Hamburgischen Museum *91*

Papposilen, der Silen im Satyrspiel 5, 15, aus Athener Theater mit Maske haltendem Dionysoskind 80. Vgl. Silen

Paris, sog., in der Galleria delle statue, ein angelnder Fischer 103

Parthenon, Daltons Zeichnung des *172*, und Opisthodom 107, -Westgiebel, Wettstreit zwischen Athena und Poseidon, nachgeahmt auf Hydria aus Panticapeum, in Petersburg 41, die Süd-Metopen des 215 ff., -fries, Behandlung von Anfang und Ende des Zuges am 138, 144

Pausanias I 26 f. über die alten Tempel auf der Burg 105 f., Periegese auf der Burg 105 f., 108, 113, über das Erechtheion (I 26) 108, 110, über den Poliastempel 110

Peirithoos (?) in der Kentauromachie der Süd-Metopen des Parthenon 223

Peisistratos und Solon 145, alte peisistratische Festtracht 18, 22, 86

Pempobolon, siebenhakiges, im Hamburgischen Museum *77 f.*

Penelope, sog. 204

Peplos, »jonisierender«, des Dionysos auf Basis in Preneste 23 f.

Pergamon, Kopf an einem Pfeiler in 84

Periegese des Pausanias, auf der Burg 105 f., 108, 113

Persephone von Lokroi, und die thronende Göttin des Berliner Museums 204 ff., auf Münzen von Lokroi 205, 207, mit Schale und Mohnkopfzepter 207, in Hipponion 210 f., dargestellt auf Terrakotten von Tarent 211 f., in Verbindung mit Athena, zu Lokroi 210, auf Münchener Unterweltsvase 214[1], Terrakotta im Gothaer Museum, (?) darstellend 214 f., -tempel in Lokroi 207, 209

Perseus, mit Flügelhelm und Schwert, im Hamburgischen Museum *100*

Persische Tracht, die Darstellung des Dionysos beeinflussend, auf den Sarkophagen und Mosaikbildern mit dem indischen Triumph des Dionysos 45

Petelia, Goldplättchen von 196

Pfauen, mit reitendem Knaben, in einer Gruppe vom Dromos des Serapeums von Memphis 175, 177, 179, als Symbol der ewigen Seligkeit 195

Pheidias, Komposition der Süd-Metopen des Parthenon 215 ff.

Pfeil, Wurfpfeil, in spätrömischer Zeit *43*

Pfeilerkapitell, hellenistisches, aus Tuff, erworben vom Bonner Kunstmuseum *25 f.*

Pferdemaler Charitaios *37*, -protomen, an etruskischer Amphora *74*, -schweif und Fellschurz, bei den Satyrn, einander ablösend, zum Teil sich vermischend 5, und -ohren der Satyrn, auf Bonner Amphora, anscheinend an aufgesetzter Kappe befestigt 21, -wesen, im VII. Jahrh. in der jonischen Kunst geschaffen = Satyrn 5

Phigalia, Fries des Apollotempels 223

Philadelphos, Pompe des, in der Darstellung des Kallixeinos 193

Philiskos, sog. Musengruppe des *40*

Philochoros, frg. 146 (Hund auf der Akropolis) 106, 113

Philostrat (Vit. Apollon. IV 14), über das angebliche Orpheusorakel auf Lesbos 146

»Phönix« (= Sirene) in einer Gruppe vom Dromos des Serapeums von Memphis 176, 183 f.

Pilum, in spätrömischer Zeit *42* f.

Pindar, über den Silen von Malea 7, Statue des, in der Exedra des Dromos vom Serapeum von Memphis 162 f., -statue in Athen 164, Päan auf den Ammon von Siwa 172

Platon, Statue des, in der Exedra des Dromos vom Serapeum von Memphis 162, 166

Plutarch, Solon 8, 9 und die Darstellung einer Schale aus Vulci 139 ff.

Pluton, auf Münzen von Lokroi 210[2]

Poliastempel, auf der Burg, nach Dörpfeld identisch mit Hekatompedon 105 ff., nach Michaelis-Petersen mit dem Erechtheion 105 ff., nach Weilbach westlich des Erechtheion gelegen 110

Pollux, über das Bühnenkostüm 16

Polos, in Kulttänzen des Apollon Karneios 55[2]

Polyhymnia, Berliner, und sog. Musengruppe des Philiskos *40*

Polyklet, der sog. dritte 136

Pompeji, Räume mit Klinen 131, Tuffbauten von *26*, Tuffpfeilerkapitelle *27*, Wandbild aus, mit Dionysos, der einem Schauspieler die Maske verleiht 91 f.

Poreareec ia, Mosaik von 16

Porto d'Anzio, Mädchen von 224

Poseidon, Bronzestatue des, in Athen 82

Possenmasken, aus der Rheinprovinz 72

Pratinas, ältester Satyrspieldichter Athens 4

Praxiteles, Dreifußbasis in Athen, mit Dionysos, auf — zurückgehend 32, Baumstammstützen bei 227

Preneste, Dionysos auf Basis in 23

Priap, im Ärmelkleid 64

Priene, Hallen in, zur εὐωχία benutzt 133, Bronzeapplike vom Beschlag einer Bettlehne in *70*

Priester im Ärmelkleid nur im eleusinischen Kult 18, 27

Protagoras, Statue des, in der Exedra des Dromos vom Serapeum von Memphis 162, 165 f., Holzmodell an der Statue des, erklärt durch die Anekdote vom ξυλοφόρος — 166, mathematische Periode des (?) 166

Ptolemaios II., Symposion des 114, 118 ff., IV. Nilschiff des 131

Purpurmantel des Silen 7

Purzelbäume (κυβίστησις) von Frau ausgeführt, auf rotfig. Schale der Sammlung Jatta 63

Pyramidenkuchen und Früchte in der Hand des Dionysos, auf Basis in Rom 27

Pythagoras von Rhegion, Europa auf dem Stier 213

Radornament, auf Stück Zeug, ältere Bekleidung der Satyrn 5

Raum und Zeit, in der griechischen Kunst mit Freiheit behandelt 143
Reimers, Sammlung, angekauft vom Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe *55 ff.*, *79*
Reinigung der Kultstatue des Dionysos auf Relief in Rom, Casino Borghese 27 f.
Reiterei, in spätrömischer Zeit an Bedeutung zunehmend *43*
Rhyton aus Nola, im British Museum, mit Satyr im Schurz 57, Stierkopf-, im Hamburgischen Museum *114*
Röhrenärmel 102 ff.
Römerkastell, von Dugga *9 f.*
Roß, sprengendes, als Schildzeichen, auf Schale Hiefons aus Vulci 143

S. Sabina auf dem Aventin, Löwenköpfe der Tür von *72*
Sagra, Schlacht an der 208
Sakkara, Stufenpyramide von 150
Salamis, Einnahme von, durch die Athener, bei Plutarch Solon 8, 9 und auf Schale aus Vulci 139 ff., topographische Bestimmung der Lage der alten Stadt — 140 f.
Salzwasserbrunnen des Erechthéion 108, 110
Sammlung Barone, mit Gauklerin, die mit dem Fuße Bogen schießt 63, — Morgan, Türklopfer, in der *71*, — Reimers, angekauft vom Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe *55 ff.*, *79*
Samos, Aiakesstatue von *141*
Sarkophage, römische, mit doppelter Darstellung des Dionysos als Kultstatue (= Liber) und des als Jüngling handelnden Dionysos 38 ff., im Belvedere des Vatikans, mit Silen- und Satyrmaske 93
Satyrn, Wesen der 3 ff., zur Geschichte der 11 ff., Name σάτυρος 3, Bedeutung: Ithyphalle 3, Verbreitung 3 f., und Bock 5, 11, 77, bocksgestaltige Tänzer auf attischen Vasen des V. Jahrhs. nicht Satyrn zu nennen 4, erst von der 2. Hälfte des V. Jahrhs. Anähnlichung der — an Böcke 4, so τράγου χλαῖνα der — bei Euripides im Kyklops 4 f., Bocksfell der — auf der Neapler Pronomosvase 5, Satyrn mit Silen verbunden bereits in Malea 7, bei Arion 4, 7, 78, in Athen 8, Bart der 10, seit 530 (Würzburger Schale epiktetischen Stils) erscheint wieder der alte Name (statt Silen) auf den Vn. 12; — und Mänaden, mit Dionysos, auf Amphora aus Bonn 20; Tongefäß im Hamburgischen Museum *113*; Masken der Satyrspielvasen 48, 77, -maske, auf Sk. im Belvedere des Vatikan 93, als -n verkleidete Menschen 57; -spielvase, Neapler 6, 16 49, 80 f.
Säule als Dreifußträger auf Kelchkrater in Athen 50, am Südabhang der Akropolis oberhalb des Dionysosbezirkes 50
Schafböcke der Bronze von Methydrion 4[4]
Schale (?), in der L. der Berliner Göttin *140*, in der Hand der Persephone, auf Münzen von Lokroi 207
Schauspieler, Silen als der erste 8, Dionysos als der erste 18, Kostüm des tragischen 18 ff., von Dionysos die Maske empfangend, auf Wandbild aus Pompeji 91, die Maske dem Dionysos reichend, an Altar in Venedig 95, -relief aus dem Piraeus 80
Schenk- oder Serviertisch, im Bankettsaal von Troizen 115
Schiffswagen, des Dionysos, zu den großen Dionysien, nicht den Anthesterien gehörend 13 f., die toten Apisstiere in Memphis fahrend 198, verglichen mit dem des Dionysos 198
Schild, Form des spätrömischen *41 f.*, Monogramm Jesu als -zeichen der römischen Garde im 6. Jahrh. n. Chr. *42*, mit Punktkreisornamenten, im Hamburgischen Museum *91*
Schildkrötenlyra, der Sirene aus dem Dromos des Serapeums von Memphis in Kairo 182, der Sirene vom griechischen Holzsarkophag im Museum von Kairo 182 f.
Schildzeichen, sprengendes Roß, auf Hieronschale aus Vulci 143
Schlange, als heiliges Tier des Asklepios, an der Statue des Thrasymedes 190, aus der mystischen Ciste sich ringelnd, auf Karneol, in München *35*, auf faliskischem Gefäß, im Hamburgischen Museum *102*, -nköpfe, an Pempobolon im Hamburgischen Museum *77 f.*
Schmuck, an etruskischen Tonbüsten, im Hamburgischen Museum *95 ff.*, -gegenstände, der Sirene von Kairo 182
Schreitmotiv, des schlangenwürgenden Herakles, auf Karneol in München *34*
Schutzgottheiten des Toten, dargestellt auf ägyptischem Holzsarg in Bonn *14*
Schwarzenacker in der Pfalz, Fund von Römermünzen in *34*
Schweinsköpfe, Menschen mit, auf Kabirionvasen 69
Schwergeld, altitalisches, Erwerbungen in München *33*
Schwert, Form des spätrömischen *42*
Schwertertanz s. Waffentanz
Seepferd, Schmuck an Kesselgriff, im Hamburgischen Museum *93*
Selinunt, Herametope von *126*[1]

Serapeum, von Alexandreia, durch Philadelphos mit einer griechischen Bibliothek geschmückt 172, von Memphis, die griechischen Denkmäler vom Dromos des 149 ff., *171 ff.*, zur Topographie 150 ff., die griechische »Kapelle« = τὸ λυχνάπτιον 156 ff., Exedra 160 ff., die dionysische Gruppe 174 ff.; -spapyri, Herausgabe der 149, 153

Serapis, die Herkunft des 149 f., 187 f., nicht von Ptolemaios I. nach Ägypten eingeführt 150, vielmehr eine hellenistische Umbildung des Osiris-Apis von Memphis 150 f., 152, 154f., Ort der Verehrung in Memphis 153, Inkubationen bei 154, Zeremonie des Lichtanzündens im Kult des 158, Päane des Demetrios von Phaleron auf 165, des Bryaxis, mit Kerberos, neben — kniend 186 f., das alexandrinische Kultbild des 187, das alexandrinische Kultbild nicht aus Sinope und Seleukia übertragen, sondern in Alexandrien gearbeitet 189, und Dionysos 194, und Isis 194[2], nicht »ein Gott ohne Mythos« 194[2], Erklärung des Namens 155[1], durch Nymphodor 196[3]; -herme, an der Exedra im Dromos des Serapeums von Memphis 164; Br. im Hamburgischen Museum *84*

Signaturen Lysipps, aus Theben, Megara, eine neue aus Thermon 133 ff., bei den — zum Teil das Ethnikon fehlend 136

Silberfund, Hildesheimer *57, 61, 64*

Silen, Wesen des 15 ff., Darstellungen des, im Mallos 5[2], 47, 49 ff., 57, 93, *114 f.*, roter Mantel 7, ἐξάρχων der Satyrn schon bei Arion 7, heimisch im Peloponnes, bei Malea 7, und Satyrn schon in Malea verbunden 7, 15, als Parallelgestalt des arkadischen Pan 8, 10 f., gelber Bocksbart des, bei Äschylus Fragm. 207, in Sophokles Ichneutai, auf der Neapler Satyrspielvase, dem Mos. von Pompeji 9 f., zwar nicht mit Bocksfüßen oder -hörnern, doch mit Bocksbart 10, ursprünglich als Bock vorgestellt 9[2], 10 f., 12, 57, sein Instrument die Doppelflöte 10 f., nach dem Tragos (= Silen) heißt die Tragödie 11, wird in Athen zum Sprecher und ältesten Schauspieler 7, 11, 13; die Jonier geben fälschlich den alten Satyrn den Namen — 5, 12, 18, 77, infolgedessen erscheint sein Name auch auf einigen schw.fig. Vn. 7, 12. Menschen als — verkleidet, auf V. von S. Agata dei Goti 47 f.

Simalossignatur, delphische, und neue Weihinschrift für Römer 135

Sirene, aus einer Gruppe im Dromos des Serapeums von Memphis, jetzt im Museum von Kairo 150, 175, 187 ff, Zeitbestimmung 198 f., auf Giebelfeld eines griechischen Holzsarkophags in Kairo 182 f., -nchor, auf Berliner Grabstein des Metrodoros 185, 195; -masken an Eimer im Hamburgischen Museum *72*

Sitzstatuen vom Heiligen Weg nach Didyma *141*

Skiradion, Lage des, auf Salamis 141 f.

Skopas, Apollon Smintheus des 213

Sokrates, lysippische, und kauernder Silen, im Dionysostheater in Athen 56

Solon, über das τραγῳδίας δρᾶμα des Arion 9, Anteil des, an der Eroberung von Salamis 145, und Peisistratos 145

Sophokles, Ichneutai 2

Sphinx, in einer Gruppe im Dromos des Serapeums von Memphis 175, 180, als Stützen der Armlehnen am Thron der Berliner Göttin *122*; -allee, in Memphis, griechische Denkmäler an der 150, 200 ff., zeitliche Ansetzung 152

St. Louis, alter Burghügel zu Karthago, Katapultenbatterie auf *3 ff.*

Statuen, griechische, auf neue Namen umgetauft, schon von 250 an 135

Statuettenaskos aus Canosa, im Hamburgischen Museum *116 f.*

Steine, geschnittene, Erwerbungen, in München *34*

Stierkopfrhyton, im Hamburgischen Museum *114*

Stilwandlungen, durch die Malersignaturen bewiesen bei Epiktet und Duris *37*

Stockträger, an der Exedra vom Dromos des Serapeums von Memphis 167, 169

Strabo (XVII S. 807 C) über die Lage des Serapeums von Memphis 154

Strategenstatuen der letzten Epoche der Aitolerherrschaft, Künstler der 134

Streitaxt, in spätrömischer Zeit *44*

Symposion Ptolemaios' II. 114, 118 ff.; Intermezzi am, von Gauklern ausgeführt 63 f.

συμπόσιον τῶν ὁσίων, bei Plato 195, auf kyrenäischen Vn. 195[4]

Tabelle, zu den Südmetopen des Parthenon 217 ff.

Tanz, ὄκλασμα, von Gauklerin auf Tisch ausgeführt, auf Kelchkrater in Athen 62, Waffentanz, von Gauklerin ausgeführt, auf Hydria aus Nola, in Neapel 63

Tanzende Knaben, auf bronzenem Henkelpaar, im Hamburgischen Museum *65*

Taras, auf dem Delphin reitend 213

Tarent, Beziehungen zu Lokroi und — 211, Persephone in (?) 211 f.

Tarentinische Votivreliefs in München *31*

Tätowierung, auf Masken angedeutet 71

Telephosfries, Vermählung der Auge 223

Terrakotten, von Frauen mit Schafs- und Kuhköpfen 69, des VI. und V. Jahrhs., aus Lokroi, mit Darstellung der Persephone 207 ff., von Tarent, Persephone (?) darstellend 211 f., 214; Erwerbungen im Bonner Kunstmuseum *23 ff.*; Erwerbungen im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe *94 ff.*

Theater und Kult 15 ff., 21, 47, 57, 68

Thermon, eine neue Signatur Lysipps aus 133 ff.

Thespis, Silen und Satyrn in dem Urdrama des 2

Thrakisches Kostüm, Vorbild für das Kostüm des eleusinischen Hierophanten wie des tragischen Schauspielers 18

Thrasymedes, Asklepios von Epidauros des 190, als ältestes Kultbild auf Münzen kopiert 205

Thron, Form des, bei der Göttin im Berliner Museum *119*, am Harpyienmonument *121*[1]

Thronende Göttin, im Berliner Museum *119 ff.*, und die Persephone von Lokroi 204 ff.

Thyrsos und Kantharos, typische Merkmale des Dionysos 30

Tierbildungen, Dämonen mit Bocksköpfen 77; -chöre an den Dionysosfesten 16, attische (von Vögeln, Hähnen, Ziegen, Rittern) 75, 77, auf der Pandoravase 77; -namen, für menschliche Diener des Gottes (ταῦροι, ἄρκτοι, πῶλοι, ἵπποι, βόες, τράγες) 70

Timagora, unsignierte Vase von *37*

Timotheos, Fund der Perser des, zusammenhängend mit den Hellenomemphiten 192[1]

Tiryns, Terrakotten von *135*[2]

Tisch und Betten, in dem Bankettsaal von Troizen 115 ff., im Bankettsaal von Alexandreia 118 ff., im Bankettsaal von Argos 127

τίτυρος: Ithyphalle 3,=Bock durch Grammatikerkombination 4[4]

Tomba delle Leonesse, erotische Szene in der *103*

Ton: Erwerbungen des K. Museums antiker Kleinkunst in München *29 ff.*; -büsten, etruskische, im Hamburgischen Museum *95*; -gefäße, figürliche, im Hamburgischen Museum *113 ff.*

Totenbarke, aus der Terra di Bari, im Hamburgischen Museum *101*; -buch, zitiert im Innern und auf dem Holzsarge in Bonn *14*; -kult von ἐσιεῖς (= im Nil Ertrunkenen), in der Nekropole von Memphis 203

Tore der Unterwelt, im memphitischen Serapeum 197, bei griechischen Autoren 196

Tragisches Kostüm, Herkunft des 15 ff., und eleusinisches Kostüm 18

Tragödie, Ursprung der 1 ff, 15, 77, Aufkommen des Wortes wohl im Peloponnes 11, 13, Bedeutung des Wortes 8, 11, 77

Trajanssäule, Helme der *93*

Trier, Mosaik von 96 ff.

Triptolemos, auf ungeflügeltem, schlangenlosem Wagen, auf attischer sfg. Amphora *106*

Troizen, Bankettsaal im Hippolytosheiligtum vor den Mauern von 114 ff.

Tuffgrab von Via Cristallini zu Neapel *25*; -pfeilerkapitell, hellenistisches, im Bonner Kunstmuseum *25 ff.*, pompejanische -e *27*

Turiner Text des Totenbuches, zum Teil abweichend zitiert auf Holzsarg in Bonn *14*, *17*

Türklopfer, bronzener, im Hamburgischen Museum *70*, in der Sammlung Morgan *71*

Tyrannenmördergruppe des Antenor *33*

Uhr, Kunstuhr von Gaza, von Prokop beschrieben *118*

Umtaufung, älterer griechischer Statuen auf neue Namen, schon um 250 beginnend 135 f.

Unheilabwehrende Fäden, von Akrobatinnen und Hetären auf Vn. getragen 63

Unterrichtsszene, auf Kännchen aus Eretria, in Bonn *18 f.*, auf Leidener Schale *19*

Unterwelt, Tore der, im memphitischen Serapeum 197, bei griechischen Autoren 196

Upuaut, als Totengott, wolfsköpfig, in der Grabanlage von Kôm esch-Schukâfa 188

Vasen, Erwerbungen des Kunstmuseums in Bonn *17 ff.*: mykenische Bügelkanne *17*, Scherbe eines melischen Tongefäßes *18*, Scherben aus Klazomenae *18*, bootischer Kugelaryballos (mit Böcken) *18*, Kännchen aus Eretria (Unterrichtsszene) *18 ff.*, rotfiguriger Glockenkrater (Gesprächsszene) *20 f.*, Lekythen aus Odessa *21*, apulische Schale *21 f.*, rotfiguriger Napf aus Neapel (jugendlicher Krieger, Jüngling im Mantel) *22 f.*, Fischteller aus Unteritalien *23*, unteritalische Schale der Gnathiagattung *23*; Erwerbungen des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe *55 ff.*: Skyphos mit Vogelhenkeln *55 f.*, glasierte Amphora, parthisch *58 f.*, etruskische Bronzeamphora *72 ff.*, sog. rhodische Kanne *101*, faliskische Gefäße *101 ff.*, *111 f.*, etruskisch-jonische Gefäße *103 f.*, etruskische Ge-

fäße *104 f.*, attische sfg. Gefäße *106 ff.*; Darstellungen: schw. fig. Vn. in Bologna, Athen, London mit Epiphanie des Dionysos 19, Amphora in Bonn mit Dionysos im χειριδωτὸς χιτών 19, Marmorvase in Sammlung Barracco, mit Dionysos 23, Françoisv. mit Dionysos und Horen 25, Dionysos auf der Françoisv. wahrscheinlich Kultmaske nachahmend 88, Krater von Bari mit Maske haltendem Dionysos 89, Lenäenvn. mit Dionysos 88, Kelchkrater in Neapel mit Dionysos und Horen 25, Kännchen in Berlin mit Dionysos bei der Geburt der Aphrodite 41, Hydria in Lyon und Hydria in Petersburg mit Dionysos-Jakchos neben Triptolemos, Demeter, Kore 41, Krater in Theben mit Dionysos auf Panther reitend 41, Krater in Neapel mit Dionysos, der inmitten des Thiasos mit Ariadne seine Hochzeit feiert 42, Krater in Bari, Dionysos mit Athena und Herakles gegen Giganten kämpfend 42, Vase aus Ruvo mit Dionysos im Thiasos im oberen Streifen, dem Kultbild des Dionysos unten 43 f., V. von S. Agata dei Goti, mit als Silene verkleideten Menschen 47 f., Krater in Athen, mit Silen 49, Kelchkrater in Athen, mit Silen 50 f., Kelchkrater aus Tanagra, mit Silen 52, Scherbe in München, Samml. Arndt, mit Silen 52, Gußgefäß der Sammlung Jatta in Ruvo, mit tanzendem Silen 53, Deckel der Orestes-Vase, aus Ruvo in Neapel, mit laufendem Silen 53 f., Hydria aus Ruvo in Neapel, mit Marsyas im Schaftstiefel 55, Vasenscherbe der Sammlung Arndt in München, mit Satyr 58, Vasen mit Mänaden im Ärmelkleid 58 f., Vasen mit Gauklern und Gauklerinnen 61 ff., Volutenhenkel eines Kraters in Heidelberg mit Kitharaspieler im Ärmelkleid 65, Vn. des V. Jahrhs. mit Kitharisten noch im ärmellosen Chiton 65, rotfig. Vn. mit Flötenspieler im Ärmelchiton 66 f., mit Flötenspielerinnen 67, Kabirionvasen mit Menschen mit Schweinsköpfen 69, Amasisvase mit Satyr, wahrscheinlich Kultmaske nachahmend 88, korinthische, kyrenäische, chalkidische Vn. mit Dickbauchtänzern 4[4], kyrenäische, mit συμπόσιον τῶν ὁσίων 195[4], Münchener Unterweltsvase mit Persephone 214[1], attische Schale blühenden Stils mit orakelndem Haupt des Orpheus 146 f., Vulcenter Schale mit Signatur Hierons, die Eroberung von Salamis darstellend 137 ff., Publikation der Akropolisvasen *46*

Vegetius, Zeit des *41*

Vergottung der Ertrunkenen in Ägypten zu Osiris und Isis 202 f.

Verkleidung von Menschen als Dämonen, Schauspieler im weiteren Sinne, ohne Beziehung zum Theater 60 f.

Viergespann, auf attischer sfg. Amphora, im Hamburgischen Museum *111*

Villanovahelm, im Hamburgischen Museum *89 ff.*

Vogelartiges Tongefäß aus Terra di Bari im Hamburgischen Museum *116*

Vogelkopfhenkel, mit Taube, bronzener, im Hamburgischen Museum *66*

Votivreliefs, tarentinische, in München *31*

Waffen und Geräte, bronzene, im Hamburgischen Museum *89 ff.*

Waffentanz, ausgeführt von Gauklerin, auf Hydria in Nola 63

Wagenlenker, der delphische *50*

Wandbild aus Herculaneum in Neapel, mit Dionysosstatue 28 f.

Weber, Sammlung, Erwerbungen aus der, in München *32*

Weintraube, den Dionysos bedeckend, auf Wandgemälde, in Neapel 35 f.

Winckelmann, Feier des 200. Geburtstages *151 ff.*

Winnefeld, H., Nachruf auf *53*

Wolfskopf, der Totengott Upuaut mit, in der Grabanlage von Kôm esch-Schukâfa 188, der Kerberos des Bryaxis mit 186 f.

Würfelspiel, der Heroen 144

Zeus, auf Münzen von Lokroi 209, -kopf von Aigeira *40*, und die Musen, lysippische Gruppe 136[1]; -tempel in Olympia, Westgiebel des 223

Zwerg, mit Kopfschmuck der Pygmäen, Br. im Hamburgischen Museum *84*

## II. INSCHRIFTENREGISTER.

Die Spaltenzahlen des Archäologischen Anzeigers sind *kursiv* gedruckt.

### a) Griechische Inschriften.


τὸ κοινὸν τῶν Αἰτωλῶν (Inschrift aus Thermon) 134

Ο ΔΕΜΟΣ (auf Rückseite einer Tetradrachme in München) *32*

Διονύσι(ος ἐποίει?) (von der Statue des Pindar im Dromos des Serapeums zu Memphis) 164

Θηραμένης Τιμοξένου ἀνέθηκε | Λύσιππος ἐποίει (an Gruppe Lysipps in Megara) 136

KARNEIOS (Inschrift auf Amphora in Tarent) *55*

Λύσιππος ἐπόησε (Signatur Lysipps aus Thermon) 134

ἐν τῷ Ὀπισθοδόμῳ (C. I. A. I 32) 107

τὸν ἵππαρχον Παιδίαν Στρατίππου Ἡρακλειώταν (Inschrift aus Thermon) 134

Πηριφόνα [ἀνέθη]κέ με Ξενα... (Weihinschrift eines Helmes aus Lokroi) 210

Σίμαλος ἐπόησε (delphische Signatur) 135

Στρατίππου (s. oben) 134

Τιμοξένου (s. oben) 136


### b) Lateinische Inschriften.


L. XX (legio XX), auf Munitionsstapel auf dem alten Burghügel von Karthago *9*, am Turm vom Römerkastell bei Dugga *10*

OB CONSERVATIONEM SALVTIS (auf Medaillon des Gallien, in München) *33*

Signum Proserpinae reficiundum (Inschr. aus Hipponium) 211

Archäologische bibliographie

# BIBLIOGRAPHIE

ZUM

## JAHRBUCH DES KAISERLICH DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS.

1916/17

---

BERLIN W. 10

DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER

1918

# BIBLIOGRAPHIE FÜR DIE JAHRE 1916 UND 1917.

ABGESCHLOSSEN 1. MÄRZ 1918.

## INHALT[1].


Spalte

I. Allgemeines ... 1
- A. Bibliographien ... 1
- B. Geschichte der Archäologie; Biographien; Nekrologe ... 2
- C. Jahresberichte; Berichte über Versammlungen und Kurse; Archäologie und Schule; Auktionen ... 4

II. Örtliche Übersicht ... 5
- A. Archäologische Ortskunde ... 5
  - 1. Allgemeines ... 5
  - 2. Orient und Ägypten ... 6
  - 3. Griechenland, Kleinasien, Balkan ... 13
  - 4. Italien ... 22
  - 5. Nordafrika ... 27
  - 6. Iberische Halbinsel ... 28
  - 7. Rußland ... 28
- B. Museen, Sammlungen, Ausstellungen ... 29

III. Sachliche Übersicht ... 34
- A. Allgemeines ... 34
- B. Architektur ... 41
  - 1. Allgemeines ... 41
  - 2. Orient und Ägypten ... 41
  - 3. Griechische und Römische ... 42
- C. Plastik ... 44
  - 1. Allgemeines ... 44
  - 2. Orient und Ägypten ... 44
  - 3. Griechische und Römische ... 45
- D. Malerei, Vasenmalerei, Mosaiken ... 49
  - 1. Allgemeines ... 49
  - 2. Orient und Ägypten ... 49
  - 3. Griechische und Römische ... 49
- E. Kleinkunst ... 51
  - 1. Metall ... 51
  - 2. Glas und Steine. Glyptik ... 52
  - 3. Ton ... 53
  - 4. Elfenbein ... 54
- F. Numismatik und Metrologie ... 54
- G. Epigraphik ... 55
  - 1. Allgemeines ... 55
  - 2. Orientalische und außergriechische ... 55
  - 3. Griechische ... 56
  - 4. Römische und Italische ... 58
- H. Religion und Kultus ... 60
- I. Öffentliches und privates Leben ... 67


# I. ALLGEMEINES.

## A. BIBLIOGRAPHIEN.

Bates (W. N.), Bibliography of archaeological books. 1915. Am. Jour. arch. 20, S. 267—281.

—, Archaeological discussions. Summaries of original articles chiefly in current publications. Am. Jour. arch. 20, S. 213—265 (9 Abb.); 475—509 (6 Abb.).

—, Archaeological news. Notes on recent excavations and discoveries; other news. Am. Jour. arch. 20, S. 357—381 (10 Abb.).

Bibliographie zum Jahrbuch des kaiserlich deutschen Archäologischen Instituts. 1915. 80 Sp. Jahrb. Arch. Inst. 1916. Beilage.

Drexel (Fr.), Bibliographie zur Römisch-Germanischen Forschung für die Jahre 1913—1914. Ber. röm.-german. Komm. 8, S. 119—204.

Archaeological Notes. Athenaeum 1916, S. 255; 389; 441; 559.

Unverzagt (Wilh.) u. Fr. Wagner, Bibliographie zur Römisch-Germanischen Forschung für die Jahre 1915 u. 1916. Ber. röm.-germ. Komm. 9 S. 148—189.

## B. GESCHICHTE DER ARCHÄOLOGIE; BIOGRAPHIEN; NEKROLOGE.

Wilamowitz-Moellendorff (U. v.), Gedächtnisrede auf Alexander Conze und Georg Loeschcke. Sitzber. pr. Ak, 1916, S. 754—759.

[1]) Rezensionen sind *kursiv* gedruckt; die jedesmal vor der Rezension angeführte Schrift ist, wenn sie in der Bibliographie zum ersten Male erscheint, gerade gedruckt, wenn sie (in abgekürztem Zitat) aus einer Bibliographie der Vorjahre wiederholt ist, *kursiv*.

D. Fimmen — J. Ranke — Fr. Ohlenschlager. Arch. Anz. 1916, Sp. 101—102.
Botho Graef — Gustav Körte. Arch. Anz. 1917, Sp. 1—2.
Koepp (Fr.) u. Wilh. Weber, Walter Barthel zum Gedächtnis. Ber. röm.-germ. Komm. 9 S. 1—13 (1 Portr.).
Maxime Collignon †. Kunstchronik 29, 5/6.
Aus Ferdinand Dümmlers Leben. Dichtungen, Briefe u. Erinnerungen, den Freunden zum 15. Nov. 1916 dargebracht von Paul Wolters. Leipzig, S. Hirzel, 1917. X, 303 S. (2 Portr.) 8°.
Tobler (G.) u. O. Schultess, Georg Finsler † (1852—1916). Humanist. Gymn. 1916, S. 198.
Wolfgang Helbig. Arch. Anz. 1915, Sp. 145—146.
Wolters (P.), Wolfgang Helbig. Jahrb. kgl. bayr. Akad. 1916.
Reitzenstein (R.), Bruno Keil. Kgl. Ges. Wiss. Göttingen. Geschäftl. Mitt. 116, S. 83—85.
Heinrich Lattermann (C. F. L.-H.). Klio 14, S. 503—504.
Georg Loeschcke. Arch. Anz. 1915, Sp. 147—148.
Sadée (E.), Nachruf auf Georg Loeschcke. Bonn. Jahrbb. 123, S. 237—240.
Mentz, Der Königsberger Reinhold Lubenau als Inschriftensammler. Arch. Anz. 1916, Sp. 49—56.
Sir Gaston Maspero, K. C. M. G. Athenaeum 1916, S. 348—349.
Haussoullier (B.), Gaston Maspero (24 juin 1846—30 juin 1916). Jour. sav. 1916, S. 376—382.
Wilamowitz-Moellendorff (U. v.), Theodor Mommsen. Ansprache, gehalten am 30. Nov. 1917 im Institut für Altertumskunde. Sokrates 6, S. 1—10.
Emanuel Löwy zum 60. Geburtstag. Kunstchronik N. F. 28, 44.
Loewe (H.), Friedrich Thierschs Lebenswerk. N. Jahrbb. kl. Alt. 1917, Bd. 40, S. 366—386.
Massarette (Jos.), Prälat Anton de Waal und das Campo Santo der Deutschen in Rom. Frankf. Zeitgem. Brosch. 36, 9/10, S. 1—59.
Reitzenstein (R.), Paul Wendland. Kgl. Ges. Wiss. Göttingen. Geschäftl. Mitt. 1916, S. 71—82.
Orbaan (J. A. F.), Joseph Wilpert. Kunstchron. 29, 16.
Winckelmann und der Klassizismus. Kunstchron. 29, 14.
Crusius (O.), Zu Winckelmanns Gedenktag. Deut. Wille 31, 5.
Sauer (Br.), Winckelmann. N. Jahrbb. kl. Alt. 20, S. 577—586. (1 Portr.)
Segelken (H.), Winckelmann 1717—1768. Ein Lebensbild zum 200. Gedenktage seiner Geburt. Stendal, G. Schulze, 1917. VI, 184 S. (1 Portr.) (4 M.)
Uhde-Bernays (H.), Zur Feier Johann Joachim Winckelmanns. Ztschr. bild. Kunst 53, 2/3.
Deubner (L.), Wünsch. Arch. Rel. 18, Bl. I—II (1 Abb.).
Kroll (W.), Richard Wünsch. Geb. 1. Juni 1869, † 17. Mai 1915. Jahresber. Fortschr. kl. Altert. 177, B., S. 1—11.

## C. JAHRESBERICHTE; BERICHTE ÜBER VERSAMMLUNGEN UND KURSE; ARCHÄOLOGIE UND SCHULE; AUKTIONEN.

Kgl. Akademie der Wissenschaften in Berlin. Jahresberichte über die akademischen Unternehmungen u. Jahresberichte der Stiftungen. Sitzber. pr. Akad. 1917, S. 65—102; 1918, S. 43—76.
Stipendium der Eduard-Gerhard-Stiftung. Sitzber. pr. Ak. 1916, S. 771—772; 1917, S. 470—471.
Knust-Stiftung. Arch. Anz. 1917, Sp. 38—39.
Kais. Deutsches Archäologisches Institut. Institutsnachrichten. Zu den Institutsschriften. Arch. Anz. 1916, Sp. 97—98; 244; 1917, Sp. 50.
Jahresbericht des K. Deutschen Archäologischen Instituts für das Jahr 1915 u. 1916. Arch. Anz. 1915/16, Anhang.
Archäologische Gesellschaft zu Berlin. Sitzung vom 1. Nov. u. 11. Dez. 1915; vom 4. Jan. 1916—9. Dez. 1916; vom 2. Jan.—3. Juli 1917. Arch. Anz. 1915, Sp. 270—282 (2 Abb.); 1916, Sp. 84—96; 206—244 (18 Abb.); 1917, Sp. 39—49.
Lejay (P.), Les travaux de l'École Anglaise d'Athènes en 1913—1914. Jour. sav. 1916, S. 466—471.
Deutsches evangelisches Institut für Altertumswissenschaft des Heiligen Landes in Jerusalem. Jahresbericht für das Arbeitsjahr 1915/16 (Dalman). Palästinajahrb. 12, S. 1—12).
Ritterling (E.), Bericht über die Tätigkeit der Römisch-Germanischen Kommission v. J. 1913, 1914, 1915. Ber. Röm.-German. Komm. 8, S. 1—6; 205—207; 208—209.
Koepp (Fr.), Bericht über die Tätigkeit der Römisch-Germanischen Kommis-

sion im Jahre 1916. Ber. Röm.-german. Komm. 9, S. 14—17.

Gymnasialunterricht und Archäologie. Arch. Anz. 1916, Sp. 96—97.

Hoenes (Th.), Zu der Frage des kunstgeschichtlichen Unterrichts. Ztschr. dtsch. Unterr. 31, S. 565—566.

Leiling (H.), Kunst und Kunstgeschichte in der Schule. Ztschr. deutsch. Unterr. 31, S. 562—565.

Münzauktion Horsky. Woch. kl. Ph. 1917, Sp. 606.

Sammlung Georg Schwarz. Bildwerke der Antike und der christl. Epochen in Holz, Stein, Ton u. Bronze. Versteigerung Mai 1917 Berlin. Berlin, P. Cassirer, 1917. 55 Bl. 40 Taf.

## II. ÖRTLICHE ÜBERSICHT.

### A. ARCHÄOLOG. ORTSKUNDE.

#### 1. Allgemeines.

Beckers (W. J.), Die Lage der Zinninseln im Altertum. Geogr. Ztschr. 23, S. 216—220.

Domaszewski (A. v.), Die Geographie bei den scriptores historiae Augustae. Sitzber. Heid. Ak. 1916, 15, S. 1—21.

*Archäologische Führer, herausgegeben vom K. K. Österreichischen Archäologischen Institut: Führer ... Aquileia, Zara, Pola, Ephesos.* Rez.: *D. Litztg. 1917, 1 (F. Koepp).*

Kampen (A. van), Descriptiones nobilissimorum apud classicos locorum. [Neudruck.] Ser. 1. Gotha, Perthes, 1916. 8°.

Kubitschek (W.), Zur Geschichte von Städten des römischen Kaiserreiches. Epigraphisch-numismatische Studien. Heft 1. Sitzber. k. Akad. Wien 177, 4 S. 1—117.

*Miller (K.). Itineraria Romana. Miller (K.), Die Peutingersche Tafel oder Weltkarte des Castorius. H. Groß, Zur Entstehungsgeschichte der Tabula Peutingeriana.* Rez.: *Gött. gel. Anz. 1917, S. 1—7 (W. Kubitschek); Berl.ph.Woch. 1917,44(E.Anthes); Bayr. Blätt. Gymn.-Schulw. 53, S. 229—231 (G. Steinmetz); Dolgozatok az Erdélyi Múzeumból. 1916, II., S. 180—188 (A. Buday).*

—, Die Peutingersche Tafel oder Weltkarte des Castorius. Mit kurzer Erklärung, 18 Kartenskizzen der überlieferten römischen Reisewege aller Länder und der 4 m langen Karte in Faksimile neu herausgegeben. Stuttgart, Strecker & Schröder, 1916. 16 S. 4°. (3 M.)

Groß (H.), Zur Entstehungsgeschichte der Tabula Peutingeriana. Berlin, Diss., 1913, 100 S. 8°.

Schütte (G.), Nord- og Mellemevropa efter den rensede Ptolemaios. Geogr. Tidskr. 23, S. 257—268 (10 Abb.).

#### 2. Orient und Ägypten.

Breasted (J. H.), The physical processes of writing in the early Orient and their relation to the origin of the alphabet. Am. Jour. sem. languages 32, S. 230—249 (14 Abb.).

Diehl (Ch.), Dans l'Orient byzantin. Paris, de Boccard, 1917. VII., 329 S. 8°.

Moritz (B.), Bilder aus Palästina, Nord-Arabien u. dem Sinai. 100 Bilder nach Photographien mit erläuterndem Text. Berlin, D. Reimer, 1916. 16 S. Text u. 50 Taf. (M. 30). Rez.: *Berl. ph. Wsch. 1917, 45 (P. Thomsen).*

Musil (A.), Verkehrswege über Samâva zwischen al-'Erâk und Syrien. Wien. Ztschr. f. d. Kunde d. Morgenl. 29, S. 445—462 (1 Krte.).

Thomsen (P.), Die römischen Meilensteine der Provinzen Syria, Arabia u. Palästina. Ztschr. d. Palästina-Ver. 40, S. 1—103 (1 Taf.). Rez.: *Theolog. Litbl. 1918, 1 (Leipoldt).*

Ägypten — Amélineau (E.), Prolégomènes à l'étude de la religion égyptienne. Essai sur la mythologie de l'Égypte. P. 2. Bibliothèque de l'École des hautes études. Sc. rel. vol. 30.

*Bissing (F. W. v.), Die Kultur des alten Ägyptens.* Rez.: *Sokrates 5, S. 481—488 (M. Pieper).*

—, Die Verwendung von Musterbüchern im Alten Reich. Ztschr. ae. Sprache 53, S. 148.

Boeser (P. A. A.), Mumiensärge des Neuen Reichs, s. II B: Leiden.

Bonnet (H.), Die altägyptische Schurztracht. Leipzig, Diss., 1916. 44, S. 40 (16 Taf.).

—, Die ägyptische Tracht bis zum Ende des Neuen Reiches. Unters. z. Gesch. u. Altertumsk. Ägyptens 7, 2, S. 1—73 (9 Taf.) (18 M.). Rez.: *Lit. Ztlbl. 1918, 8 (G. Roeder).*

Borchardt (L.), Die diesjährigen deutschen Ausgrabungen in Ägypten (1913/14). Klio 14, S. 477—488.

—, Die diesjährigen Ausgrabungen des englischen Egypt. Exploration Fund in Ägypten. Klio 14, S. 498—502 (3 Abb.).

Borchardt (L.), Das altägyptische Wohnhaus im 14. Jahrh. v. Chr. Ztschr. f. Bauwes. 66, S. 510—558.

*Capart (J.), Les origines de la civilisation égyptienne und H. R. Hall, Catalogue of Egyptian scarabs in the British Museum.* Rez.: *Lit. Ztbl. 1916, 48 (G. Röder).*

Engers (H.), Observationes ad Aegypti pertinentes administrationem qualis aetate Lagidarum fuit. Mnem. 45, S. 257—271.

Erman (A.), Beiträge zur ägyptischen Religion. Sitzber. pr. Ak. 1916, S. 1142—1153.

Fechheimer (H.), Das ägyptische Tierbild. 1.: Religiöses. — Figuren. 2.: Reliefs. Kunst u. Künstler 14, S. 20—31 (11 Abb.); 90—101 (12 Abb.).

Gauthier, Le livre des rois d'Égypte. T. 4: De la XXVe dynastie à la fin des Ptolémées. Fasc. 1 (= Mémoires p. p. les Membres de l'Institut français d'archéol. orient. 20). Le Caire 1915. 211 S. 4°.

Gennep (A. van) et G. Jéquier, Le tissage aux cartons et son utilisation décorative, dans l'Égypte ancienne. Mém. d'arch. et d'ethnogr. comparées 1916, S. 1—130 (12 Taf., 135 Abb.). Rez.: *Or. Litztg. 1917 8 (W. Wreszinsky).*

Hilzheimer (M.), Der Ur in Ägypten. Stud. u. Forsch. z. Menschen- u. Völkerkunde 14, S. 9—16 (1 Abb.).

*Hohlwein (N.), L'Égypte Romaine.* Rez.: *D. Litztg. 1917, 14 (C. Wessely).*

Leeuw (G. van der), Godsvorstellingen in de oudaegyptische Pyramidetexten. Leiden, Diss., 1916. X., 165, S. 8°. Rez.: *D. Litztg.* 1916, 34 (G. Roeder).

Leipoldt (J.), Ägyptische Religion. Allg. ev.-lut. Kirchenztg. 1916, Sp. 1034—1035.

Leuken, Der Einfluß Ägyptens auf Palästina auf Grund der in Palästina gemachten Ausgrabungen. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1917. X, 69 S. 8° (1 M.); auch Diss., Gött., 1917.

Meyer (Paul M.), Griechische Texte aus Ägypten. Berlin, Weidmann, 1916.

Modica (M.), Contributi papirologici alla ricostruzione dell' ordinamento dell' Egitto sotto il dominio greco-romano. Roma, Athenaeum, 1916. XII, 359 S. 8°.

Niebuhr (C.), Die Amarna-Zeit. Ägypten u. Vorderasien um 1400 v. Chr. nach dem Tontafelfunde von El - Amarna. 3. verm. Aufl. (= Der alte Orient 1, H. 2). Leipzig, Hinrichs, 1913. 132 S. 8°.

Oertel (Fr.), Die Liturgie. Studien zur ptolemäischen u. kaiserlichen Verwaltung Ägyptens. Leipzig, B. G. Teubner, 1917. VIII, 452 S. 8°. (19,95 M.)

Quellen u. Forschungen zur Zeitbestimmung der ägyptischen Geschichte. Bd. 1: Die Annalen u. die zeitliche Festlegung des alten Reiches der ägyptischen Geschichte. Von L. Borchardt. Berlin, A. Behrend, 1917. 64 S. (10 Abb., 8 Taf.). (45 M.)

Reich (N.), Zur neueren Literatur über die heiligen Tiere des alten Ägyptens. Wien. Ztschr. f. d. Kunde d. Morgenl. 29, S. 394—398.

Reitzenstein (R.), Zur Religionspolitik der Ptolemäer. Arch. Rel. 19, S. 191—194.

Rosenthal (O.), Neues von dem Reformationszeitalter Amenophis IV. Umschau 1917, 40, S. 739—743 (8 Abb.).

Sethe (K.), Ein ägyptisches Denkmal des Alten Reichs von der Insel Kythera mit dem Namen des Sonnenheiligtums des Königs Userkef. Ztschr. ae. Sprache 53, S. 55—58 (1 Abb.).

—, Zur Geschichte und Erklärung der Rosettana. Nachr. Ges. Wiss. Göttingen. Phil.-histor. Kl. 1916, S. 275—314 (1 Taf., 1 Abb.).

—, Zwei bisher übersehene Nachrichten über Kunstwerke aus Kupfer aus den ältesten Zeiten der ägyptischen Geschichte. Ztschr. ae. Sprache 53, S. 50—54.

—, Von Zahlen und Zahlworten bei den alten Ägyptern und was für andere Völker u. Sprachen daraus zu lernen ist. Ein Beitrag z. Geschichte der Rechenkunst u. Sprache. Straßburg, Trübner, 1916. VIII, 147 S. 8° (3 Taf.) (14 M.). Rez.: *Gött. Gel. Anz. 1916, S. 476—490 (K. Sethe). Woch. kl. Phil. 1917, 28/29 (W. H. Roscher).*

*Stein (A.), Untersuchungen zur Geschichte u. Verwaltung Ägyptens unter römischer Herrschaft.* Rez.: *Berl. ph. Woch. 1916, 30 (M. Gelzer); Gött. gel. Anz. 1916, S. 355—362 (W. Schubart).*

Urkunden zur Religion des alten Ägypten (= Religiöse Stimmen der Völker). Übers. u. eingeleitet v. G. Roeder. Jena, E. Diederichs, 1915. LX, 332 S. 8° (7,50 M.). Rez.: *D. Litztg. 1916, 44 (K. Beth); Or. Litztg. 1916, 10 (W. Wreszinski); Berl. ph. Woch. 1917, 16 (Fr. W. v. Bissing); Gött. gel. Anz. 1916, S. 221—232 (H. Grapow).*

West (L. C.), The cost of living in Roman Egypt. Class. Philol. 11, 3.

Wiedemann (A.), Bild und Zauber im alten Ägypten. Korrbl. Anth. Ethnol. 48, S. 18—26.

*Wreszinski (W.), Atlas zur altägypti-*

*schen Kulturgeschichte. Lfg. 1—5.* Rez.: *Lit. Ztbl. 1916, 42 (G. Roeder).*

Zucker (F.), Zur Frage des Papyrusmonopols. Philologus 74, S. 184—186.

Alexandria — Bauer (Ad.), Alexandrien und die Verbreitung christlicher Weltchroniken. Ztschr. hist. Ver. Steiermark 15, S. 1—6.

Sitzler, Die alexandrinischen Bibliothekare. Woch. kl. Ph. 1917, Sp. 1087—1096.

Antiochia — Eisen (G. A.), Preliminary report on the great chalice of Antioch containing the earliest portraits of Christ and the Apostles. Am. Jour. arch. 20, S. 426—437 (1 Taf., 4 Abb.).

Der große Silberkelch von Antiochia mit Christus u. Aposteldarstellungen. Kunstchronik 28, 32.

Apragopolis — McDaniel (W. B.), Apragopolis Island — home of Ancient Lotos Eaters. Transact. Am. phil. Assoc. 45, S. 29—34.

Arabien — Littmann (E.), Ruinen in Ostarabien. Islam 8, S. 19—34.

Assur — Schroeder (O.), Ein Amulett aus Assur. Or. Litztg. 1917, Sp. 7—9.

Assyrien — Landersdorfer (S.), Das assyrisch-babylonische Pantheon im 4. Jahrh. n. Chr. Mitt. vorderas. Ges. 21, S. 109.

Babylon — Boissier (A.), La situation du paradis terrestre. Étude de géographie Babylonienne. Le Globe 55, S. 1—26.

Dombart (Th.), Kunsthistor. Studie zum Babelturmproblem. Mitt. vorderas. Ges. 21, S. 1—16 (2 Taf.).

Herz Pascha (M.), Babylon und Qaṣr ěs-Šam‘. Der Islam 8, S. 1—14 (1 Taf., 1 Abb.).

Price (J. M.), Some observations on the financial importance of the temple in the first dynasty of Babylon. Am. Jour. sem. languages 32, S. 250—260.

Prinz (Hugo), Babyloniens Landwirtschaft einst u. jetzt. Weltwirtschaftl. Arch. 8, S. 1—28 (5 Taf., 1 Plan).

Schwenzner (W.), Das geschäftliche Leben im alten Babylonien nach den Verträgen u. Briefen dargestellt. Alte Orient 16, 1, S. 1—16.

Balawat — Unger (E.), Zu den Reliefs und Inschriften von Balawat. Mitt. vorderas. Ges. 21, S. 182—190.

Bostra — Kubitschek (W.), Bostra. Num. Ztschr. 9, S. 182—194.

Byblos — Greßmann (H.), Die Reliquien der kuhköpfigen Göttin in Byblos. Stud. u. Forsch. z. Menschen- u. Völkerkunde 14, S. 250—268.

Chaldaea — Pottier (E.), La France en Chaldée. Jour. sav. 1916, S. 193—201.

Elam — Gustavs (P.), Elamisches. Theolog. Litbl. 38, Sp. 193—198.

Elephantine — Muuß (Rud.), Der Jahwetempel in Elephantine. Ztschr. alttest. Wiss. 36, S. 81—107.

Faijum — Kaufmann (C. M.), Graecoägyptische Koroplastik. Terrakotten der griechisch-römischen und koptischen Epoche aus der Faijûm-Oase und andern Fundstätten. 2. verm. Aufl. Leipzig u. Kairo, H. Finck, 1917. 156 S. (74 Taf.) (25 M.)

Gadara — Kubitschek (W.), Eine Münze der Stadt Gadara. Num. Ztschr. 9, S. 174.

Galiläa — *Kohl (H.) u. C. Watzinger, Antike Synagogen in Galiläa.* Rez.: *Theol. Litztg. 41, Sp. 397—399 (H. Lietzmann); Lit. Ztbl. 1916, 28 (S. Krauß); Sokrates 5, S. 218—219 (R. Berndt).*

Gaza — Diels (H.), Über die von Prokop beschriebene Kunstuhr von Gaza. Abh. k. pr. Ak. phil.-histor. Kl. 1917, 7, S. 1—39 (2 Taf., 4 Abb.).

Gebel Silsile — *Preisigke (Fr.) u. W. Spiegelberg, Ägyptische u. griechische Inschriften u. Graffiti aus den Steinbrüchen des Gebel Silsile.* Rez.: *Woch. kl. Ph. 1916, 41 (C. Wessely).*

Hatra — Six (J.), Polychrome Malereien von hellenistischen Hydrien aus der Nekropole von Hatra; s. III A. 1: Antike Denkmäler.

Jerusalem — *Baumstark (A.), Die Modestianischen und die Konstantinischen Bauten am Heiligen Grabe zu Jerusalem.* Rez.: *Berl. ph. Woch. 1916, 48 (E. Gerland).*

Ktesiphon s. Seleucia.

Medinet Habu — Borchardt (L.), Amerikanische Ausgrabungen in Medinet Habu im Jahre 1913. Klio 15, S. 179—183 (4 Abb.).

Memphis — Toutain (J.), Le culte du taureau Apis à Memphis sous l'Empire Romain. Muséon 1915.

Mesopotamien — Guyer (S.), Reisen in Mesopotamien im Sommer 1910/11. 5.: Von Diazirah über Mosul nach Bagdad. 6.: Von Bagdad über Hatra nach Assur. Schluß. Peterm. Mitt. 196, S. 254—259 (4 Krten, 4 Abb.); 292—301 (4 Taf., 4 Abb.).

Krauß (S.), Die Juden Mesopotamiens in Handel u. Wandel. Ö. Monatsschr. f. d. Orient 42, S. 65—89.

Nippur — Unger (E.), Zwei babylonische Antiken aus Nippur u. Reliefstele Adadniraris III. aus Saba'a u. Semiramis; s. II B: Konstantinopel. Rez.: *Lit. Ztbl. 1917, 20 (F. H. Weißbach).*

Ophir — Hennig (R.), Die Seefahrerepoche des Volkes Israel. Zugleich ein neuer Beitrag zur Lösung der Ophirfrage. Geo. Ztschr. 23, S. 268—271.

Palästina — Arculf. Eines Pilgers Reise nach dem heiligen Lande. Aus dem Lateinischen übersetzt u. erklärt von P. Mickley. Tl. 1: Einleitung u. Buch I: Jerusalem (= Land d. Bibel 2, 2). Leipzig, Hinrichs, 1917. 42 S. 8° (2 Abb., 4 Taf.).

Dalman (G.), Palästina als Heerstraße im Altertum u. in der Gegenwart. Palästinajahrb. 12, S. 13—36 (1 Krte.).

—, Palästinische Wege u. die Bedrohung Jerusalems nach Jesaja 10. Palästinajahrb. 12, S. 38—57 (2 Taf.).

Endres (Fr. C.), Palästina, Volk u. Landschaft (= Länder u. Völker der Türkei. N. F. R. 1, H. 4). Leipzig, Gaebler, 1917, 30 S. 8°.

Handcock (P. S. P.), The Archaeology of the Holy Land. London, Unwin, 1916. 383 S. 8° (27 Taf., 109 Abb.).

Knieschke, Das heilige Land im Lichte der neuesten Ausgrabungen u. Forschungen. Bibl. Zeit- u. Streitfrg. 9, 5.

Leuken (E.), Der Einfluß Ägyptens auf Palästina auf Grund der in Palästina gemachten Ausgrabungen. Göttingen, Diss., 1917. X, 68 S. 8°.

Meißner (Br.), Palästinensische Städtebilder aus der Zeit Tiglatpilesers IV. Ztsch. d. Palästina-Ver. 39, S. 261—263 (2 Taf.).

Thomsen (P.), Denkmäler Palästinas aus der Zeit Jesu (= Das Land der Bibel II, 1). Leipzig, J. C. Hinrichs, 1916. 39 S. 8° (0,60 M.).

—, Palästina u. seine Kultur in fünf Jahrtausenden. Nach den neuesten Ausgrabungen u. Forschungen dargestellt. 2. neubearb. Aufl. (= Aus Natur u. Geisteswelt Bd. 260). Leipzig u. Berlin, B. G. Teubner, 1917. 121 S. 8° (37 Abb.). Rez.: *Berl. ph. Woch. 1918, 9 (G. Beer).*

—, Die Palästina-Literatur. Eine internationale Bibliographie in systematischer Ordnung mit Autoren- u. Sachregister. Bd. 3: Die Literatur der Jahre 1910—1914. Leipzig, J. C. Hinrichs, 1916. XX, 387 S. 8° (14 M.).

Wigand (K.), Disiecta membra Palaestinensia. 2. Marmorner Niketorso aus Dēr el-Ḳal'a. Ztsch. Palästina-Ver. 39, S. 115—117 (1 Taf.).

Persien — Geiger (B.), Zum Postwesen der Perser. Wien. Ztschr. f. d. Kunde des Morgenl. 29, S. 309—314.

Ptolemais — Kubitschek (W.), Ptolemais. Num. Ztschr. 10, S. 46—48.

Rephaim — Karge (P.), Rephaim. Die vorgeschichtliche Kultur Palästinas u. Phöniziens (= Collectanea Hierosolymitana Bd. 1). Paderborn, F. Schöningh, 1917. XIV. 755 S. 8° (1 Krte., 67 Abb.) (M. 39,60).

Saba'a — Unger (E.), Reliefstele Adadniraris III. aus Saba'a und Semiramis, s. II B: Konstantinopel.

Seleucia — Streck (M.), Seleucia u. Ktesiphon. D. Alte Or. 16, 3/4, S. 1—64 (1 Abb., 3 Krten). Auch einzeln erschienen: Leipzig, Hinrichs, 1917. Rez.: *Berl. ph. Woch. 1918, 8 (R. Hartmann).*

Sidon — Newell (E. T.), The dated Alexander Coinage of Sidon and Ake. Yale Or. Series. Researches.. Vol. 2, S. 1—72 (10 Taf.).

Sinai — Moritz (B.), Der Sinaikult in heidnischer Zeit. Abh. Ges. Göttingen, phil.-hist. Kl. 16, 2, S. 1—64. Rez.: *Berl. ph. Woch. 1917, 37 (P. Thomsen).*

Syrien — Bouchier (E. S.), Syria as a Roman province. Oxford, B. H. Blackwell, 1916. VIII, 314 S. 8° (3 sh.). Rez.: *Jour. sav. 1916, S. 284—285 (V. Chapot).*

Glück (H.), Der Breit- und Langhausbau in Syrien. Auf kulturgeograph. Grundlage bearb. Arbeit. kunsthist. Inst. Wien 4 (auch Ztschr. Gesch. Archit.-Beil. 14), S. 1—94 (4 Taf., 49 Abb.).

*Harrer (G. A.), Studies in the history of the Roman province of Syria.* Rez.: *Woch. kl. Ph. 1917, 37 (H. Philipp); Jour. sav. 1916, S. 234—235 (L. A. Constans).*

Littmann (E.), Ruinenstätten u. Schriftdenkmäler Syriens (= Länder- u. Völker der Türkei. N. F. T. 1, H. 2). Leipzig, Gaebler, 1916. 42 S. 8° (1 Krte.) (0,70 M.).

Publications of the Princeton University Archaeological Expeditions to Syria in 1904—1905 and 1909. Division II: Ancient architecture in Syria by H. C. Butler. Div. III: Greek a. latin inscriptions in Syria by E. Littmann a. D. Magie jr. Section A: Southern Syria. Part 6: Sî (Seeia). Leyden, Brill, 1916. S. 365—402 (1 Taf., Abb. 323—351), S. 360—372 (Abb. 766—781). Rez.: *Berl. ph. Woch. 1916, 26/27 (F. Hiller v. Gaertringen).*

Tell el-Amarna — Timme (P.), Tell el-

Amarna vor der deutschen Ausgrabung im Jahre 1911 (Ausgrabungen d. Deutschen Orientgesellschaft in Tell el-Amarna. 2. = Wiss. Veröffentl. d. deutschen Orient-Ges. 31). Leipzig, Hinrichs, 1917. 8, 80 S. 2° (2 Krt., 66 Abb.). (M. 60, f. Mitgl. M. 48.)

Uruk — Schroeder (O.), Das Pantheon der Stadt Uruk in der Seleukidenzeit auf Grund von Götterlisten u. theophoren Personennamen in Kontrakten dieser Zeit. Sitzber. pr. Ak. 1916, S. 1180—1196.

### 3. Griechenland, Kleinasien, Balkan.

Griechenland — Beloch (K. J.), Griechische Geschichte. 2. neugestaltete Aufl. Bd. 2: bis auf die sophistische Bewegung und den peloponnesischen Krieg. Abt. 2. Straßburg, K. T. Trübner, 1916, VIII, 418 S. 8° (1 Krte., 4 Pl.). (11 M.)

Boethius (A.), Die Pythais. Studien z. Geschichte der Verbindungen zwischen Athen u. Delphi. Uppsala, Almquist & Wiksell, 1917.

Frickenhaus (A.), Griechische Bankett-häuser. Jahrb. d. Arch. Inst. 32, S. 114—113 (10 Abb.).

—, Die altgriechische Bühne. Mit einer Beilage von E. Schwartz. Schr. wiss. Ges. Straßburg. 31, S. 1—131 (3 Taf., 29 Abb.).

*Gelber (A.), Auf griechischer Erde im Sommer 1912; O. Kern, Nordgriechische Skizzen; E. Oberhummer, Hellas als Wiege der wissenschaftl. Geographie; A. Struck, Zur Landeskunde von Griechenland.* Rez.: *Woch. kl. Ph. 1917, 3 (R. Wagner).*

Griechenland. Landschaften u. Bauten. Schilderungen deutscher Reisender, hrsg. von E. Reisinger. Leipig, Inselverlag, 1916. 89 S. 4° (88 Taf.) (4 M.) Rez.: *Woch. kl. Ph. 1916, 50 (E. Fiechter); Berl. ph. Woch. 1917, 9(E. Anthes); D. Ltztg. 1917, 4 (F. Hiller v. Gaertringen).*

Karo (G.), Archäologische Funde im Jahre 1914, 1915. Arch. Anz. 1915, Sp. 177—217 (10 Abb.); 1916, Sp. 138—166 (1 Taf., 7 Abb.).

Löwy (Em.), Die griechische Plastik. 2. Aufl. Textbd. 152 S., Tafbd. 168 Taf. mit 297 Abb. Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1916. 8°. (6,50 M.)

Maas (M.), Archäologie in Griechenland in den letzten Jahren. Kunstchronik 28, 39.

Noack (F.), Befestigte griechische Städte. Arch. Anz. 1916, Sp. 215—244 (17 Abb.).

Rider (B. C.), The Greek house: its history and development from the neolithic period to the hellenistic age. Cambridge, University Press, 1916. 272 S. (53 Abb.) 8°. (10,6 M.)

Scala (R. v.), Das Griechentum in seiner geschichtlichen Entwicklung. (Aus Natur u. Geisteswelt 471). Leipzig u. Berlin, Teubner, 1915. 105 S. 8° (46 Abb.). Rez.: *Sokrates 4, S. 470—472 (H. Lamer).*

Schönfelder (W.), Die städtischen u. Bundesbeamten des griechischen Festlandes vom 4. Jahrh. v. Chr. bis in die römische Kaiserzeit. Leipzig, Diss., 1917.

*Struck (Ad.), Zur Landeskunde von Griechenland.* Rez.: *Woch. kl. Phil. 1916, 44 (R. Wagner)* u. oben unter Gelber.

Toutain (J.), Les cavernes sacrées dans l'antiquité grecque (= Bibliothèque de vulgarisation du Musée Guimet 39). Châlon-sur-Saône 1913. 51 S. 8°.

Walek (T.), Über das aitolisch-akarnanische Bündnis im III. Jahrh. Klio 14, S. 468—476.

Hethiter — Bork (F.), Ist das Hettitische arisch? Or. Litztg. 1916, Sp. 289—296.

Brandenburg (E.), Zur Erforschung der hettitischen Sprache. Or. Litztg. 1917, Sp. 209—211.

Hrozný (Fr.), Die Sprache der Hethiter s. II A 3: Boghazköi.

Meißner (Br.), Zur Geschichte des Chattireichs nach neuerschlossenen Urkunden des chattischen Staatsarchivs. Jahresber. Schles. Ges. f. vaterländ. Kultur 95.

*Meyer (Ed.), Reich u. Kultur der Chethiter.* Rez.: *Theol. Litztg. 1916, 16/17 (P. Jensen); Wiener Ztschr. f. d. Kunde d. Morgenl., 30, S. 212—214 (Fr. Hrozný); Woch. kl. Ph. 1916, 27 (P. Goeßler).*

Otto (W.), Die Hethiter. Hist. Ztschr. 117, S. 189—228.

—, Neues zur Hethiterfrage. Hist. Ztschr. 117, S. 465—472.

Weidner (E. F.), Studien zur hethitischen Sprachwissenschaft. Heft 1. (= Leipz. Semitist. Studien 6, 5.) Leipzig, Hinrichs, 1916. 8° (Taf. 1). (4,50 M.)

Weiß (J.), Die Hethiterfrage. Mitt. k. k. Geogr. Ges. 59, S. 655—657.

Wulff (K.), Hethitisk et nyt indoeuropaeisk sprog? Nord. Tidsskr. fil. 5, S. 81—88.

Hethiter s. auch Boghazköi.

Kleinasien — Buisson (E. W.), Die äolisch-jonische Westküste Kleinasiens in

Strabos Erdbeschreibung. Erlangen, Diss., 1917. 66 S. 8°.

Oestreich, Alfred Philippsons Reisen in Kleinasien. Geogr. Ztschr. 23, S. 163—166.

Philippson (A.), Antike Stadtlagen an der Westküste Kleinasiens. Bonn. Jahrbb. 123, 2, S. 109—131 (3 Taf., 7 Abb.).

Balkan — Buday (Á.), Die Grenze Moesiens und Daziens. Dolgozatok az Erdélyi Múzeum-ból 1916, I, S. 9—18 (ungar.), S. 22—27 (franz.).

Téglás (G.), Die Grenze von Dazien mit den beiden Moesien. Akadémiai Értesitö 1916, S. 271—282 (ungar.).

Ambrakia-Arta — Kern (O.), ΜΑΓΕΙΡΟΣ. Hermes 52, S. 146—147.

Ankyra — Kornemann (E.), Neues zum Monumentum Ancyranum. Klio 15, S. 214—215.

Argos — Swoboda (H.), Σκυταλισμός. Hermes 53, S. 94—101.

Vollgraff (W.), Novae inscriptiones Argivae. Mnem. 44, S. 219—238.

V(ollgraff) (W.), Ad inscriptionem Argivam. Mnem. 45, S. 102.

Assos — Sartiaux (F.), Les sculptures et la restauration du temple d'Assos en Troade. Paris, E. Leroux, 1915. 160 S. 8° (59 Abb.). Rez.: *Jour. sav. 1916, S. 88 (V. Chapot).*

Athen — Bethe (E.), Athen u. der peloponnesische Krieg im Spiegel des Weltkrieges. N. Jahrbb. kl. Ph. 20, S. 73—87.

Boesch (P.), Ἐλευσίνια. Berl. ph. Woch. 1917, Sp. 185—159.

Calhoun (G. M.), Athenian Clubs in politics and litigation. (Bull. Univ. of Texas. Human. series nr. 14.) Austin, Texas, 1913. 172 S.

Domaszewski (A. v.), Der Staatsfriedhof der Athener. Sitzber. Heid. Ak. ph.-hist. Kl. 1917, 7, S. 1—20 (1 Taf.).

Ferguson (W. S.), The Introduction of the Secretary-Cycle. Klio 14, S. 393—397.

Groh (Fr.), Zum athenischen Psephisma über Salamis. Hermes 51, S. 478—479.

Jentzsch, Athen. Nord u. Süd 156, S. 310—317.

Kirchner (Jo.), Archon Euthios. Sitzber. pr. Ak. 1918, S. 142—152.

Kolbe (W.), Archon Εὔθιος. Philologus 74, S. 58—72.

Michon (E.), Un décret du dème de Cholargos relatif aux Thesmophories. Mém. pres. p. div. sav. à l'Acad. des Inscr. et belles-lettres 13, S. 1—24. Rez.: *Berl. ph. Woch. 1917, 41 (L. Ziehen).*

Nilsson (M. P.), Die Prozessionstypen im griechischen Kult. Mit einem Anhang über die dionysischen Prozessionen in Athen. Jahrb. Arch. Inst. 31, S. 309—339.

Salač (A.), Eine neue athenische Dedikation für Isis. Listy filolog. 42, S. 219—222.

Stern (E. v.), Zum athenischen Volksbeschluß über Chalkis. Hermes 51, S. 630—632.

Studniczka (Fr.), Zu den Friesplatten vom ionischen Tempel am Ilissos. Jahrb. Arch. Inst. 31, S. 169, 230 (38 Abb.). s. auch III A 1: Antike Denkmäler.

Vollgraff (G.), Ad epigramma Atticum. Mnem. 44, S. 395.

Weilbach (Fr.), Der alte Athenatempel auf der Burg. Jahrb. Arch. Inst. 32, 105—114.

*Weller (Ch. H.), Athens and its monuments.* Rez.: *Berl. ph. Woch. 1916, 44 (A. Hekler).*

Attika — Bannier (W.), Zu attischen Inschriften. V—IX. Berl. ph. Woch. 1916, Sp. 1067—1072; 1917, Sp. 91—96, 344—351, 1216—1224; Nr. 43.

Boehm (Fr.), Das attische Schaukelfest. Stud. u. Forsch. z. Menschen- u. Völkerkunde 14, S. 280—291.

Inscriptiones Atticae ed. Jo. Kirchner. P. I, fasc. 2; s. III G, 3.

Körte (A.), Zu attischen Dionysosfesten. Rhein. Mus. 71, S. 575—579.

Lehmann-Haupt (C. F.), Zum attischen Volksbeschluß über Chalkis. Hermes 52, S. 520—535.

Lipsius (J. H.), Zur attischen Nomothesie. Woch. kl. Ph. 1917, Sp. 902—912.

—, Das attische Recht und Rechtsverfahren, mit Benutzung des attischen Prozesses von M. H. E. Meier u. G. F. Schömann dargestellt. Leipzig, Reisland, 1905—1915. 3 Bde. VIII, III, 1041 S. 8° (30 M.).

—, Die attische Steuerverfassung und das attische Volksvermögen. Rhein. Mus. 73, S. 161—186.

—, Zum attischen Volksbeschluß über Chalkis. Hermes, 53, S. 107—110.

Mercklin (E. v.), New representations of chariots on Attic geometric vases. Am. Jour. Arch. 20, S. 397—406 (3 Abb.).

Müller (Albert), Das attische Bühnenwesen. Kurz dargestellt. 2. Abdr. Gütersloh, C. Bertelsmann, 1916. 132 S. 8° (21 Abb.) (2 M.). Rez.: *Woch. kl. Ph. 1917, 10 (H. Blümner); Berl. ph. Woch. 1917, 32 (Lenschau); Sokrates 6, S. 59—61 (W. Amelung).*

Sauer (Br.), Attische Kunst im Zeichen

des großen Krieges. Ztschr. bild. Kunst 52, 9/12.

*Wilhelm (A.), Attische Urkunden II.* Rez.: *Berl. ph. Woch. 1917, 29 (W. Bannier).*

Böotien — Loch (E.), Zur böotischen Grabschrift IG VII 1880. Berl. ph. Woch. 1918, 7.

Boghazköi — Boghazköi-Studien. H. 1/2: Die Sprache der Hethiter, ihr Bau und ihre Zugehörigkeit zum indogermanischen Sprachstamm. Ein Entzifferungsversuch von Fr. Hrozný. Leipzig, J. C. Hinrichs, 1917. 246 S. (21 M.)

Gustavs (A.), Vermischte Notizen zu den Boghazköi-Texten. Or. Ltztg. 1917, 11.

Keilschrifttexte aus Boghazköi. H. 1/2. Autographien von H. H. Figulla u. E. F. Weidner. I, 88 S. 2° (= Wiss. Veröffentl. d. Deutschen Orient-Ges. 30). Leipzig, Hinrichs, 1916. (Je 12 M.)

Bulgarien — Birkner (F.), Die Vorgeschichte Bulgariens. Korr.-Bl. Ges. Anthr. 47, S. 41—47 (1 Krt.).

*Bulletin de la Société Archéologique Bulgare 4 (1914).* Rez.: *Berl. ph. Woch. 1916, 12 (E. Gerland).*

Dimow (V.), Die Ausgrabungen aus Trapezitza in Tirnovo. Bull. Soc. arch. Bulgare 5 (3 Taf.).

Filow (B.), Découvertes archéologiques en Bulgarie pendant 1915. Bull. Soc. arch. Bulgare 5.

—, Archäologische Funde. Arch. Anz. 1915, Sp. 218—236 (13 Abb.).

Gerland (E.), Das Jahrbuch der Bulgarischen Archäologischen Gesellschaft. D. Litztg. 1917, Sp. 659—664.

Kazarow (G. I.), Monuments antiques de Bulgarie. III. Bull. Soc. arch. Bulgare 5.

Lipschütz (Al.), Die archäologische Forschung in Bulgarien. Voss. Ztg. Sonntagsbeil. 1916, 32/34.

Tschilingirow (D.), Zwei Marmorfiguren aus Bulgarien. Prähist. Ztschr. 7, S. 215—220.

Byzanz — Cantarelli (L.), Studi romani e bizantini; s. II A 4: Rom.

Merle (H.), Die Geschichte der Städte Byzantion und Kalchedon von ihrer Gründung bis zum Eingreifen der Römer in die Verhältnisse des Ostens. Kiel, Diss., 1916. VIII, 98 S.

Millet (G.), L'École grecque dans l'architecture byzantine (= Bibliothèque de l'École des hautes études. Sc. rel. vol. 26). Paris, Leroux, 1916. XXVIII, 328 S. 8°.

Chalkis — Kolbe (W.), Zum Dekret über Chalkis. Hermes 51, S. 479—480.

Stern (E. v.), Zum athenischen Volksbeschluß über Chalkis; s. II A 3: Athen.

Constanza — Capelle (W.), Constanza. Grenzboten 75 nr. 51, S. 380—384.

Dalmatien — Bulić (F.), M. Aurelius Julus, Praeses provinciae Dalmatiae alla fine del III° ed al principio del IV° sec. dopo Cr. Bull. arch. Dalmata 37, S. 118—121 (1 Abb.).

Dardanellen — Fredrich (C.), Vor den Dardanellen, auf altgriechischen Inseln und auf dem Athos. Berlin, Weidmann, 1915. 162 S. (2 Krt., 16 Abb.) (3 M.). Rez.: *Gött. gel.Anz. 1916, S.426—429 (O. Kern); Lit. Ztbl. 1916, 32 (H. Philipp).*

Lamer (H.), Die Dardanellen im Altertum. N. Jahrbb. kl. Alt. 19, Bd. 38, S. 436—445.

Delos — Boak (A. E. R.), Two Magistri of Campania and Delos; s. II A 4.

Roussel (P.), Délos colonie athénienne (= Bibliothèque des Écoles franç. d'Athènes et de Rome 111). Paris, Fontemoing, 1916. VIII, 451, S. 8°.

Salač (A.), Die Tempel der ägyptischen Gottheiten auf Delos. Listy filolog. 42, S. 401—421.

Ziebarth (E.), Delische Stiftungen. (Nebst einem Beiblatt.) Hermes 52, S. 425.

Delphi — Pomtow (H.), Delphische Neufunde. II: Neue delphische Inschriften. Klio 15, S. 1—77 (8 Abb.).

Poulsen (Fr.), Delfis arkaiske Skulpturer. Studier fra Sprog- og Oldtidsforskning 106, S. 1—101 (34 Abb.).

Robbins (Fr. E.), The lot oracle at Delphi. Class. Philol. 11, 3.

Dobrudscha — Franke (A.), Der sogenannte »Trajanswall« in der Dobrudscha. N. Jahrbb. kl. Alt. 20, S. 64—69.

Doclea — *Sticotti (P.), Die römische Stadt Doclea in Montenegro.* Rez.: *D. Litztg. 1916, 30 (E. Gerland).*

Dodona — Salonius, Varia de origine et sermone tabularum Dodonae effossarum. Helsingfors 1915. 23 S. Rez.: *Berl. ph. Woch. 1917, 29 (O. Hoffmann).*

Eleusis — Körte (A.), Zu den eleusinischen Mysterien. Arch. Rel. 18, S. 116—126.

Rutgers van der Loeff (A.), De formula quadam Eleusinia. Mnem. 45, S. 361—366.

Weinreich (O.), Aion in Eleusis. Arch. Rel. 19, S. 174—190.

—, Foucarts »Mystères d'Éleusis«. D. Litztg. 1916, Sp. 1339—1346.

Ephesos — *Keil (J.), Ephesos, Ein Führer durch die Ruinenstätte u. ihre Geschichte.* Rez.: *Berl. ph. Woch. 1917, 23 (N. A. Bees).*

Epidauros — Blinkenberg (Ch.), Miraklerne i Epidauros. Kopenhagen, Gyldendal, 1917.

Epiros —Spyropulos (A.), Epiros. Österr. Rundschau 52, S. 11—18.

Treidler (H.), Epirus im Altertum. Studien zur historischen Topographie. Leipzig, Diss., 1917. 129 S. 8°.

Eretria — Kuruniotis (K.), Giebelskulpturen aus Eretria; s. III A 1: Antike Denkmäler.

Euboia — Witkowski (St.), Zu einem euböischen Epigramm. Berl. ph. Woch. 1917, Sp. 1280—1281.

Gallipoli — Norwood (G.), A Greek inscription from Gallipoli. Class. Quart. 11, 1.

Gjölbaschi — Körte (G.), Zu den Friesen von Gjölbaschi, der ionischen Kunst und Polygnot. Jahrb. Arch. Inst. 31, S. 257 —288 (1 Beil., 7 Abb.).

Halae — Buck (C. D.), The inscriptions of Halae. Amer. Jour. of Archaeol. 1915, S. 438 ff. Class. Philol. 11, 2.

Histria — Illing (K. E.), Inschriften aus Histria. Berl. ph. Woch. 1917, Sp. 1634 —1640 (1 Plan).

Jazyly-Kaja — Müller (V. K.), Die Datierung von Jazyly-Kaja. Arch. Anz. 1916, Sp. 26—137 (4 Abb.).

Illyrien — Thallóczy (Ludw. v.), Illyrisch-albanische Forschungen. München u. Leipzig, Duncker & Humblot, 1916. Bd. 1, 2 (M. 26). Rez.: *Lit. Ztbl. 1917, 26 (G. Weigand).*

Ionien — Antiquities of Ionia. Published by the Society of Dilettanti Part 5, being a supplement to part 3. London, Macmillan & Co., 1916 (45 Taf.). (84 sh.) Rez.: *Athenaeum 1916, S. 297—298.*

Ithaka — *Belzner (E.), Land u. Heimat des Odysseus.* Rez.: *Berl. ph. Woch. 1916, 43 (E. Eberhard); Ztschr. östr. Gymn. 67, S. 650 — 655 (A. v. Scheindler); Woch. kl. Ph. 1917, 12/13 (W. Dörpfeld).*

Kilikien — Frech (F.), Die armenischen Burgen. Ztschr. Ges. Erdk. Berlin, 1915, S. 576—580 (2 Taf.).

Konstantinopel — Bees (N. A.), Kunstgeschichtliche Untersuchungen über die Eulalios-Frage und den Mosaikschmuck der Apostelkirche zu Konstantinopel. Repert. Kunstw. 40, S. 59—77.

Lamer (H.), Antiken in Konstantinopel. I. Woch. kl. Ph. 1917, Sp. 258—262; 282—288.

Schrader (Fr.), Konstantinopel. Vergangenheit u. Gegenwart. Tübingen, J. C. B. Mohr, 1917. IV, 246 S. 8°. (4 M.)

Unger (E.), Grabungen an der Seraispitze von Konstantinopel. Arch. Anz. 1916, Sp. 1—48 (34 Abb.).

Korinth — Swift (E. H.), A marble head from Corinth. Am. Jour. arch. 20, S. 350 —355 (2 Taf.).

Korkyra — Kern (O.), Zum Grabgedicht auf die Frau des Euodos von Korkyra. Hermes 52, S. 147—148.

Kreta — Kern (O.), Orphiker auf Kreta. Hermes 51, S. 554—567.

Müller (Kurt), Frühmykenische Reliefs aus Kreta; s. II A 3: Mykene.

Kyrtone — Oldfather (W. A.), Addenda on Larymna and Cyrtone; s. II A 3: Larymna.

Kyzikos — Fritze (H. v.), Die Elektronprägung von Kyzikos. Nomisma 7, S. 1 —38 (6 Taf., 4 Abb.).

Larymna — Oldfather (W. A.), Addenda on Larymna and Cyrtone. Am. Jour. arch. 20, S. 346—349.

Lesbos — *Pistorius (H.), Beiträge z. Geschichte von Lesbos im 4. Jahrh. v. Chr.* Rez.: *Hist. Vierteljahrschr. 18, S. 121 —125 (W. Otto); Berl. ph. Woch. 1916, 25 (Th. Lenschau).*

Lete — Cuntz (O.), Zum Ehrendekret von Lete in Makedonien für M. Annius (Dittenberger, Syll.² I, 318). Hermes 53, S. 102—104.

Lindos — Keil (Br.), Zur Tempelchronik von Lindos. Hermes 51, S. 491—498.

Lokris — Oldfather (W. A.), Studies in the history and topography of Locris. II. Am. Jour. arch. 20, S. 154—172 (5 Abb.).

Lydien — *Keil (J.) u. A. v. Premerstein, Bericht über eine dritte Reise in Lydien.* Rez.: *D. Litztg. 1917, 30 (W. Ruge).*

Lykien — Hauser (K.), Grammatik der griechischen Inschriften Lykiens. Zürich, Diss., 1916. Rez.: *Berl. ph. Woch. 1917, 37 (F. Hiller von Gaertringen).*

*Sundwall (J.), Die einheimischen Namen der Lykier.* *Gött. gel. Anzeigen 178, S. 490 —532 (O. A. Danielsson).*

Makedonien — Leuchs (K.), Aus Mazedonien. Mitt. geogr. Ges. München 11, 2, S. 276—281.

Mykene — Müller (Kurt), Frühmykenische Reliefs aus Kreta und vom griechischen Festland. Jahrb. Arch. Inst. 30, S. 242 —336 (4 Taf., 34 Abb.).

Nicaea — Kubitschek (W.), Vindiciae Nicaenae. Frankf. Münzztg. 11, 199/200.
Olympia — Weniger (L.), Die monatliche Opferung in Olympia. II: Die Prozession. Klio 14, S. 398—446 (1 Taf., 3 Abb.).
—, Die Seher von Olympia. Arch. Rel. 18, S. 53—115 (2 Abb.).
Panion — Βέης (N. A.), Zu einer byzantinischen Inschrift aus Panion vom Jahre 882. Rhein. Mus. 71, S. 285.
Paphlagonien — Brandenburg (E.), Paphlagonia. Zur Erinnerung an Richard Leonhard. Or. Ltztg. 1917, Sp. 97—102.
*Leonhard (R.), Paphlagonia.* Rez.: *Berl. ph. Woch. 1917, 23 (H. Philipp); Der Islam 7, S. 317—356 (O. Rescher).*
Paros — Hiller v. Gaertringen (F.), Die Kore von Paros. Berl. ph. Woch. 1916, S. 796—797.
*Roesch (G.), Altertümliche Marmorwerke von Paros.* Rez.: *Woch. kl. Ph. 1917, 18 (H. L. Urlichs); D. Litztg. 1916, 50 (O. Waser).*
Peloponnes — Duhn (F. v.), Ein Ritt durch den nördlichen Peloponnes vor vierzig Jahren. D. Revue 42, April/Mai.
Priene — Krischen (F.), Die Orophernes-Halle in Priene. Jahrb. Arch. Inst. 31, S. 306—309 (4 Abb.).
Rhodos — Shear (Th. L.), Head of Helios from Rhodes. Am. Jour. arch. 20, S. 283—298 (2 Taf., 3 Abb.).
Rumänien — Andrieşescu (I.), Asupra epocei de bronz în România. 1. Un depou de bronz la Sinaia. 2. Obiectele de bronz de la Predeal. Buletinul Comisiunii monument. istor. 1915 (26 Abb.) [auch separat: Bucureşti, Göbl, 1916, 18 S. 4°].
Pârvan (V.), Archäologische Funde. Arch. Anz. 1915, Sp. 236—270 (19 Abb., 2 Pläne).
Salona — Forschungen in Salona. Veröff. vom österreichischen Archäologischen Institute. Bd. 1 (4 Taf., 259 Abb.). (66 M.)
Sardes — Publications of the American Society for the excavation of Sardis. Vol. 6: Lydian inscriptions p. 1 by E. Littmann. Leiden, Brill, 1916. IX, 85 fol. (Abb.). (30 M.) Rez.: *Lit. Ztbl. 1918, 6 (Th. Kluge).*
Skaptoparene — Preisigke (Fr.), Die Inschrift von Skaptoparene in ihrer Beziehung zur kaiserlichen Kanzlei in Rom. Schrift. wiss. Ges. Straßburg 30, S. 1—79.
Spalato — Weilbach (Fr.), Diocletians Palads i Spalato (= Studier fra Sprog- og Oldtidsforskning No. 103). København, Pio, 1917. 93 S. 8° (21 Abb.).
Sparta — *Poralla (Paul), Prosopographie der Lakedaimonier.* Rez.: *Woch. kl. Phil. 1916. 26 (Fr. Cauer).*
Thessalonike — Adamantiou (A.), Ἡ Βυζαντινὴ Θεσσαλονίκη. Athen, Sideris, 1914. 160 S. 8° (1 Dr.).
Thrakien — Filow (B.), Denkmäler der thrakischen Kunst. Röm. Mitt. 32 S. 21—73 (1 Taf., 58 Abb.).
Kacarov (G. J.) i D. Dečev, Izvori za starata istorija i geografija na Trakija i Makedonija (Quellen zur alten Geschichte u. Geographie Thraziens u. Mazedoniens) (= Bulgarska biblioteka Br. 10). Sofija 1915. VI, 199 S. 8°.
—, Beiträge z. Kulturgeschichte der Thraker (= Zur Kunde der Balkanhalbinsel. II: Quellen u. Forschungen. Heft 5). Sarajewo, Studnička & Co., 1916. 125 S. (38 Abb.). (3 Kr.) Rez.: *Woch. kl. Ph. 1917, 17 (H. Lamer); Berl. ph. Woch. 1917, 18 (E. v. Stern); Lit. Ztbl. 1917, 13 (K. J. Neumann).*
—, Ein neues Denkmal aus Thrakien. Arch. Anz. 1915, Sp. 166—177 (7 Abb.).

### 4. Italien.

Hehn (V.), Italien. Ansichten u. Streiflichter. 12.—14. Aufl., mit Lebensnachrichten über den Verfasser (von G. Dehio). Berlin, Bornträger, 1917. XXXII, 280 S. 8°.
Kornemann (E.), Die Beamtendreizahl in Italien. Klio 14, S. 494—496.
Láng (M.), Ausgrabungen in Italien. Történeti Szemle, 1916, S. 508—511 (ung.).
Pagenstecher (R.), Zu unteritalischen Terrakotten. Arch. Anz. 1916, Sp. 103—128 (7 Abb.).
Wendland (A.), Beiträge zu August Kestners Lebensgeschichte. 3: August Kestners erste Reise nach Italien 1808—1809. Hann. Geschichtsblätt. 20, S. 1—101.
Abella — *Wenger (L.), Zum Cippus Abellanus.* Rez.: *Lit. Ztbl. 1917, 2 (E. v. Stern).*
Apulien — *Mayer (M.), Apulien vor u. während der Hellenisierung.* Rez.: *Ztschr. ö. Gymn. 67, S. 61—62 (R. Pagenstecher).*
Aquileja — Gnirs (A.), Die Basilika von Aquileja. Mitt. k. k. Zentral-Komm. 14, S. 59—68 (6 Abb.); 133—135 (3 Abb.).
—, Die christliche Kultanlage aus Konstantinischer Zeit am Platze des Domes in Aquileja. Jahrb. kunsthistor. Inst. der k. k. Zentralkomm. 1915. Rez.: *Berl. ph. Woch. 1916, 46 (F. Koepp).*
Arezzo — *Hähnle (K.), Arretinische Reliefkeramik.* Rez.: *Berl. ph. Woch. 1916,*

*40 (H. Blümner)*; *D. Litztg. 1917, 22 (O. Waser)*.

Avezzano — Nachod (H.), Reliefplatten aus Avezzano; s. III A 1: Antike Denkmäler.

Bari — Delbrück (R.), Silberschale in Bari; s. III A 1: Antike Denkmäler.

Callicula — Lehmann (K.), Callicula. Jahresberichte phil. Ver. 42, S. 209—216 (in: Sokrates 4).

Campania — Boak (A. E. R.), The Magistri of Campania and Delos. Class. Phil. 11, 1.

Cannae — Lehmann (V.), Das Schlachtfeld von Cannae. Klio 15, S. 162—178 (1 Krt.).

Capena — Kretschmer (P.), Zwei altlateinische Inschriften von Capena. Glotta, 8, S. 137—139.

Capri — Furchheim (Fr.), Bibliographie der Insel Capri u. der Sorrentiner Halbinsel sowie von Amalfi, Salerno u. Paestum. Nach den Originalausgaben bearb. u. mit krit. u. antiquar. Anm. vers. 2. verm. Aufl. Leipzig, Harrassowitz, 1916. VII, 171 S. 8°. Rez.: *Ztbl. Bibliotheksw. 34, S. 47—48 (Sabersky)*.

Corneto — Weege (F.), Etruskische Gräber mit Gemälden in Corneto. Jahrb. Arch. Inst. 31, S. 105—168 (Taf. 6—16, 2 Beil., 38 Abb.).

Cumae — Gardthausen (V.), Das Alter italischer Schrift u. die Gründung von Cumae. N. Jahrbb. kl. Alt. 19, S. 369—378 (1 Abb.).

Etrurien — Hamburg (Lisa), Observationes hermeneuticae in urnas Etruscas. Berolini, apud Weidmannos, 1916. 55 S. 8° (7 Abb.), auch Halle, Diss., 1916. Rez.: *Woch. kl. Ph. 34, 28/29 (H. Lamer)*.

I Rilievi delle urne etrusche. Pubbl. a nome dell' Imp. Istituto arch. germ. da G. Körte, vol. 3. Berlin, G. Reimer, 1916. IV, 256 S. 2° (158 Taf., 61 Abb.). (60 M.)

Foreti — Hülsen (Ch.), Foreti Manates; s. Heraclea.

Heraclea — Gradenwitz (O.), Die Gemeindeordonnanzen der Tafel von Heraclea. Mit 2 Beigaben: Die Rasuren bei der Lex Ursonensis von E. Fabricius. Foreti Manates von Chr. Hülsen. Sitzber. Heid. Ak. 1916, 14 (S. 1—54, 2 Taf.).

Hardy (E. G.), The professiones of the Heraclean Table. Class. Quart. 11, 1.

Lukanien — Herbig (G.), Eine oskische Altarinschrift aus Lukanien. Philologus, 73 S., 449—461.

Messina — Wackernagel (J.), Neue oskische Inschriften aus Messina. Berl. ph. Woch. 1917, Sp. 1248—1249.

Ostia — *Taylor (L. R.), The cults of Ostia. Rez.: Sokrates 4, S. 308—309 (E. Samter)*.

Palestrina — Rosenberg (A.), Neue Zensoreninschrift aus Praeneste. Rhein. Mus. 71, S. 117—127.

Parenzo — Frey (D.), Neue Untersuchungen u. Grabungen in Parenzo. Mitt. k. k. Zentral-Komm. 13, S. 118—125 (4 Abb.); S. 179—187 (14 Abb.).

Pompeji — De Marchi (A.), Gli »Scriptores« nei proclami elettorali di Pompei. Ist. Lomb. di scienze, Rend. 46, S. 64—73.

*Mau (Aug.), Pompeji in Leben u. Kunst. Anhang zur 2. Aufl. v. F. Drexel.* Rez.: *Berl. ph. Woch. 1916, 45 (R. Pagenstecher)*.

Mygind (H.), Pompejis Vandforsyning (= Medicinsk-historiske Smaaskrifter 15). København, Tryde, 1916. 82 S. 8o.

—, Die Wasserversorgung Pompejis. Janus Jg. 22.

Sogliano (A.), La rinascita di Pompei. Rend. Acc. Lincei 24 (1915), 9/10. Rez.: *Jour. sav. 1916, S. 516—522 (M. Besnier)*.

Winter (Fr.), Aufgaben der Pompejiforschung. Bonn. Jahrbb. 123, S. 56—67 (3 Taf.).

Ravenna — Birnbaum (O.), Ravennská architektura. Čast 1 (= Rozpravy České Akademie I, 57). v Praze 1916.

Riva — Wieser (Fr. v.), Ein römischer Grabstein aus Riva. Ztschr. des Ferdinandeums 59, S. 306—309 (5 Taf.).

Rom — Abbott (F. F.), The colonizing policy of the Romans from 123 to 31 b. C. Class. Philol. 10, S. 365—381.

Bernhart (M.), Haartrachten römischer Kaiserinnen auf Münzen. Blätt. Münzfreunde 51, S. 188—192 (1 Taf.).

Bickel (E.), Beiträge zur römischen Religionsgeschichte. Rhein. Mus. 71, S. 548—571.

Birt (Th.), Römische Charakterköpfe. Ein Weltbild in Biographien. 2. Aufl. Leipzig, Quelle & Meyer, 1916. 363 S. 8°.

—, Zur Kulturgeschichte Roms. Gesammelte Skizzen. 3. Aufl. (= Wissenschaft u. Bildung 53). Leipzig, Quelle Meyer, 1917. 159 S. 8°. (1,25 M.)

Boyd (C. E.), Public libraries and literary culture in ancient Rome. Cambridge, Un.-Press, 1916. 8°. (4 sh.)

Cantarelli (L.), Studi romani e bizantini. Roma 1915. 8°.

Cuq (Ed.), Une statistique de locaux affectés à l'habitation dans la Rome impériale. Mém. Ac. Inscr. 40, S. 1—61. Rez.: *Jour. sav. 1916, S. 423—425 (A. Merlin)*.

Diehl (E.), Das alte Rom. Sein Werden, Blühen u. Vergehen. 2. Aufl. (= Wissenschaft u. Bildung 67). Leipzig, Quelle & Meyer, 1917. 124 S. 8° (Abb.). (1 M.)

Domaszewski (A. v.), Die Topographie Roms bei den Scriptores historiae Augustae. Sitzber. Heid. Anz. 1916, 7, S. 1—15. Rez.: *Berl. ph. Woch. 1917, 14 (E. Hohl).*

Erman (A.), Römische Obelisken. Abh. pr. Ak. 1917, 4, S. 1—47.

Folnesics (H.), Kritische Betrachtungen zu den Sicherungsbauten auf Forum u. Palatin. Mitt. k. k. Zentral-Komm. 13, S. 160—169 (16 Abb.).

Frank (Tenney), Roman Imperialism. New York, Macmillan, 1914. III, 365 S. 8°.

Grienberger (v.), Zur Inschrift des Cippus vom Forum Romanum 2. Indogerm. Forsch. 37, S. 122—139.

Herbig (G.), Roma. Berl. ph. Woch. 1916, Sp. 1440 u. 1472.

Hülsen (Ch.), Römische Antikengärten des 16. Jahrh. Abh. Heid. Ak., phil.-hist. Kl. 4 (1917). S. I—XV u. 1—135 (86 Abb.).

Knapp (Ch.), Literal studies in ancient Rome. Educational Review 1916, S. 237—253. Rez.: *Berl. ph. Woch. 37, 22 (A. Kraemer).*

*Lietzmann (H.), Petrus u. Paulus in Rom.* Rez.: *Gött. gel. Anz. 1916, S. 730—737 (A. Jülicher).*

*Lohr (Fr.), Trans Tiberim, die Insel, vom Forum olitorium bis zum Monte Testaccio.* Rez.: *Berl. ph. Woch. 1916, 29 (E. Sadée); Sokrates 5, S. 229—230 (W. Scheel).*

Morey (C. R.), Lost mosaics and frescoes of Rome of the mediaeval time. Princeton 1915 (17 Abb.), 4°.

E. T. M., An old Roman game. Class. Jour. 11, 6.

Neumann (K. J.), Eine Geschichte der römischen Kaiser. D. Litztg. 1917, Sp. 531—538, 563—569.

Pastor (L. v.), Die Stadt Rom zu Ende der Renaissance. Freiburg i. Br., Herder, 1917. VIII, 135 S. 8°. (5 M.) Rez.: *Lit. Ztbl. 1917, 32 (F. Schneider); D. Litztg. 1917, 31/32; Svensk human. Tidskr. 1, S. 151—153 (V. Lundström).*

Piganiol (A.), Essai sur les origines de Rome. Bibl. Écoles franç. d'Athènes et de Rome fasc. 110, S. 1—341.

Profumo (A.), La memoria di s. Pietro nella regione Salario-Nomentana. Röm. Quartschr. Supplh. 21, S. 1—131 (17 Abb.).

Riba (M.), Neu aufgefundene römische Inschriften aus einer jüdischen Katakombe an der Via Portuensis bei Rom. Wiener-Neustadt, Pr., 1914. 18 S. (11 Abb.). Rez.: *Egyetemes Philol. Közlöny 1916, S. 331—332 (J. Révay).*

Rodenwaldt (G.), Gemälde aus dem Grabe der Nasonier. Röm. Mitt. 32 S. 1—20 (16 Abb.)

Schneider-Graziosi (G.), L'auguratorium del Palatino. Diss. Pont. Acc. arch. II, 12.

Schöne (H.), Τὸ τοῦ Τραιανοῦ γυμνάσιον bei Galenos. Hermes, 52, S. 104.

Schück (H.), Några anmärkninger till Antonio Tempesta's Urbis Romae prospectus 1593 (= Arbeten utg. med. understöd af Wilh. Ekmans Universitetsfond, Uppsala, 20 A. B.). Uppsala, Akad. Bokh., 1917. Text u. Taf.

Sieveking (J.), Orientierung der Ara Pacis Augustae. Berl. ph. Woch. 1917, 40.

—, Die kaiserliche Familie auf der Ara Pacis. s. III C, 3.

Stein (E.), Kleine Beiträge zur römischen Geschichte. Hermes. 52, S. 558—583.

Wenger (Leo), Imperium Romanum. D. Litztg. 1916, 14—16.

Wilpert (Jos.), Die römischen Mosaiken u. Malereien der kirchlichen Bauten vom IV.—XIII. Jahrh. Freiburg i. Br., Herder, 1916. 300 Taf., 542 Abb. Bd. 1 u. 2: Text. Bd. 3: Mosaiken. Bd. 4: Malereien. 8°. (800 M. Subskr.) Rez.: *Theol. Litztg. 42, Sp. 52—56 (v. Harnack).*

Wurm (A.), Die Kunstrichtungen der römischen Wandmalerei zu Beginn des VIII. Jahrhs. Ztschr. chr. Kunst 30, S. 91—100, H. 6/7 (1 Taf., 6 Abb.).

Zimmermann (A.), Die Herleitung des Stadtnamens Roma. Woch. kl. Ph. 1917, Sp. 186—188.

Sardinien — Bouchier (E. S.), Sardinia in ancient times. Oxford, Blackwell, 1917. III, 184 S. 8°.

Savona — Mattiauda (B.), Il nome di Savona e i nomi topografici di origine ligure. Esplorazioni archeol. nel campo della parola e dell' arte preistorica. Savona, Ricci, 1916. 79 S. 4°.

Sizilien — Habich (G.), Falscher Aureus des Königs Hieron II. von Sicilien. Frankf. Münzztg. 16, 199/200.

*Pareti (L.), Studi siciliani ed italioti.* Rez.: *Berl. ph. Woch. 1917, 30/31 (Th. Lenschau).*

Taormina — Bella (R. H.), Taormina. New York 1916. 24, 172 S. 8°. (5 sh.)

Tarent — Wolters (P.), Relief aus Tarent. s. II B: München.

Tibur — Bourne (E.), A study of Tibur —

historical literary and epigraphical. From the earliest times to the close of the Roman Empire. John Hopkins Univ., Diss., 1916. 74 S. 8°. Rez.: *Berl. ph. Woch. 1917, 33/34 (Fr. Lohr).*

Tusculum — Dessau (H.), Die Stadtverfassung von Tusculum. Klio 14, S. 489—494.

Veglia — Gnirs (A.), Zwei frühe christliche Kultbauten auf der Insel Veglia. Mitt. k. k. Zentral-Komm. 14, S. 26—28 (2 Abb.).

Venedig — Koch (H.), Porphyrgruppe aus San Marco in Venedig; s. III A 1: Antike Denkmäler.

### 5. Nordafrika.

Afrika — Gardthausen (V.), Die afrikanischen Münzen des Crassus. Num. Ztschr. 9, S. 153—162 (1 Abb.), H. 3/4.

Gsell (St.), Histoire ancienne de l'Afrique du Nord. T. 3: Histoire militaire de Carthage. Paris, Hachette, 1917.

— et Ch. A. Joly, Khamissa, Mdaourouch, Announa. Partie 1: Khamissa. Fasc. 1. Paris 1914 (18 Taf., 46 Abb.). 4°.

Inscriptiones Africae latinae; s. III G 4: Corpus inscriptionum latinarum.

Ritterling (E.), Die »Osi« in einer afrikanischen Inschrift. Korrbl. röm.-germ. Komm. 1, S. 132—136.

Gigthis — Constans (L. A.), Gigthis. Étude d'histoire et d'archéologie sur un emporium de la petite Syrte. Paris 1917.

Karthago — Dessau (H.), Aeneas in Karthago (Nachtrag zu Bd. XLIX, 1914, S. 516). Hermes 52, S. 470—472.

Fuchs (R.), Eine Katapultenbatterie auf dem alten Burghügel (St. Louis) zu Karthago. Arch. Anz. 1917, Sp. 3—10 (2 Abb.).

Gauckler (P.), Nécropoles puniques de Carthage. P. 1, 2. Paris, Picard, 1915. 8°.

Hesselmeyer, Das vorrömische Karthago in seiner Bedeutung für den spätrömischen Kolonat. Korrbl. höh. Schul. Würt. 23, S. 393—441.

*Kahrstedt (U.), Geschichte der Karthager von 218—146.* Rez.: *Gött. gel. Anz. 1917, S. 449—477 (J. Kromayer).*

Kyrene — Imhoof-Blumer, Apollon Karneios von Kyrene u. Numismatische Miszellen. Schweiz. Num. Rundschau 21, S. 1—60 (3 Taf.).

Thubursicu — Cagnat (R.), La ville de Thubursicu Numidarum en Algérie. Jour. sav. 1916, S. 49—57.

Tunis — Bloesch (H.), Tunis. Streifzüge in die landschaftlichen u. archäologischen Reichtümer Tunesiens. Bern, Francke, 1916. 187 S. 8°. (3 M.)

### 6. Iberische Halbinsel.

Spanien — Cabre Aguilo (I.), El arte rupestre de España (Regiones septentrional y oriental). Prologo del marqués de Cerralbo. Madrid 1915. 235 S. (31 Taf., 104 Abb.). Rez.: *Jour. sav. 1916, S. 425—427 (R. Lantier).*

Gomez-Moreno (M.) y I. Pijoan, Materiales de arqueologia española. Cuaderno 1: Escultura greco-romana. Representaciones religiosas clásicas y orientales. Iconografia. Madrid 1912. 114 S. 8° (44 Taf.).

Hernandez Pacheco (E.), Juan Cabre, Avance al estudio de las pinturas prehistoricas del extremo sur de España. Madrid 1914.

Lantier (R.), Les grands champs de fouilles de l'Espagne antique (1900—1915) d'après des publications récentes. Jour. sav. 1916, 120—128; 154—164.

King (G. G.), A note on the so-called horse-shoe architecture of Spain. Am. Jour. arch. 20, S. 407—416 (8 Abb.).

Öllinger (P.), Commentatio de rebus geographicis apud Silium Italicum. 1: De Hispania. Bozen, Pr., 1914. IV, 28 S. 8°.

Schulten (A.), Viriatus. N. Jahrbb. kl. Alt. 20, S. 209—237 (1 Krte).

Smit (E. L.), De oud-christelijke monumenten van Spanje. 's-Gravenhage, Nijhoff, 1916. VI, 158 S. 8° (2 Krt., 11 Abb.).

Steiner (A.), Fragment einer Inschrift über Prozeßrecht (Spanien, Römische Kaiserzeit). Sitzber. Heid. Ak. 1916, 2, S. 1—12 (1 Taf.).

Ampurias — Schramm, Das Geschütz von Ampurias. Korrbl. röm.-germ. Kom. 1, S. 18—19.

Balearen — *Mayr (A.), Über die vorrömischen Denkmäler der Balearen.* Rez.: *D. Litztg. 1917, 19 (H. Schmidt).*

Numantia — Riepl (W.), Numantia. Hochland 13, S. 100—107.

Peña Tu — Hernandez Pacheco, Juan Cabre, Cte de la Vega del Sella, Las pinturas prehistoricas de Peña Tu. Madrid 1914.

### 7. Rußland.

Rußland — Vogel (W.), Pflugbau-Skythen und Hackbau-Skythen. Stud. u. Forsch. z. Menschen- u. Völkerkunde 14, S. 150—166.

Groß-Platon — Rechenbach, Ausgrabungen in Groß-Platon. Korr.-Bl. Ges. Anthrop. 47, S. 50—59 (8 Abb.).
Krim — Stern (E. v.), Bemerkungen zu Strabons Geographie der taurischen Chersonesos. Hermes 52, S. 1—38 (1 Kt.).

B. MUSEEN, SAMMLUNGEN, AUSSTELLUNGEN.

Behrens (G.), Neue Museums-Führer, Kataloge und Bilderhefte aus deutschen Museen. Korrbl. röm.-germ. Komm. 1, S. 124—125.
Koepp (Fr.), Stimmungswerte und Museumsrechte. Korrbl. röm.-germ. Komm. 1, S. 129—131 (4 Abb.).
Sammlung des Herrn Johann Horsky in Wien. Antike Münzen: Griechen, Römer, Byzantiner. Frankfurt a. M., Hess Nachf., 1917. 195 S. (25 Taf.). s. auch I C.
Sieveking (Jo.), Die Terrakotten der Sammlung Loeb. Mit einer Einleitung von J. Loeb. Bd. 1, 2. München, A. Buchholz, 1916. XVI, 42, 70 S. 4° (128 Taf., 25 Abb.). Rez.: *Berl. ph. Woch. 1917, 24 u. 42 (R. Pagenstecher); Lit. Ztbl. 1917, 30 (H. Ostern); Woch. kl. Phil. 1917, 27 (H. Bulle).*
Sammlung Georg Schwarz. Bildwerke der Antike u. der christl. Epochen in Holz, Stein, Ton u. Bronze. (Vorr.: Fr. Goldschmidt.) s. I C.
Ancona — Dall' Osso (I.), Guida illustrata del Museo nazionale di Ancona con estesi ragguagli sugli scavi dell'ultimo decennio. Prec. da uno studio sintetico sull'origine dei Piceni. Ancona 1915. LII, 423 S. 8° (54 Taf., 270 Abb.).
Athen — Bauer (W.), Epigraphisches aus dem Athener Nationalmuseum. Klio 15, S. 188—195 (3 Abb.).
Augsburg — Koepp (Fr.), C. Robert, Ein unerklärtes römisches Relief in Augsburg. Korrbl. röm.-germ. Komm. 1, S. 177—182 (2 Abb.).
Wagner (Fr.), Die Funde von Oberhausen im Maximiliansmuseum zu Augsburg. Korrbl. röm.-germ. Komm. 1, S. 156—157.
Berlin — Erwerbungen für das Antiquarium. Amtl. Ber. Kgl. Kunstsamml. 39, 1.
Schröder (Br.), Griechische Aktstatuen im Berliner Museum. Kunst u. Künstl. 14, S. 601—614 (11 Abb.).
Láng (M.), Die neue thronende Göttin der Berliner Kgl. Museen. Történeti Szemle, 1917. S. 126—128 (ung.).
Waldmann (E.), Das griechische Kultbild im Berliner Museum. Kunst u. Künstl. Jg. 14, S. 371—374 (1 Abb.).
Wiegand (Th.), Archaische thronende Göttin im Alten Museum zu Berlin; s. III A: Antike Denkmäler.
Bonn — Lehner (H.), Das Provinzialmuseum in Bonn. Abbildungen seiner wichtigsten Denkmäler. H. 2: Die römischen u. fränkischen Skulpturen. Bonn, F. Cohen, 1917. 20 S. (44 Taf.) 8°. (3 M.)
Bericht über die Tätigkeit des Provinzialmuseums in Bonn (Lehner), 1912—1913; 1913—1914. Bonn. Jahrbb. 123, Beil. 1, S. 70—85 (2 Taf., 14 Abb.); Beil. 2, S. 100—112 (1 Taf., 4 Abb.).
Schröder (B.), Ein Statuenbruchstück im Bonner Akademischen Kunstmuseum. Bonn. Jahrbb. 123, S. 33—36 (1 Taf., 2 Abb.).
Winter (Fr.), Erwerbungen des Bonner Akademischen Kunstmuseums. Arch. Anz. 1917, Sp. 13—27 (12 Abb.).
Boston — Erwerbungen des Museum of fine arts in Boston. 1914, 1915. Arch. Anz. 1916, Sp. 72—80.
Caskey (L. D.), A greek head of a goddess in the Museum of fine arts, Boston. Am. Jour. arch. 20, S. 383—390 (3 Taf., 2 Abb.).
Boston s. auch Oxford.
Bryn Mawr — Swindler (M. H.), The Bryn Mawr collection of greek vases. Am. Jour. arch. 20, S. 308—345 (3 Taf., 21 Abb.).
Budapest — Erwerbungen der antiken Skulpturensammlung des Museums für bildende Kunst in Budapest i. J. 1915 (A. Hekler). Arch. Anz. 1916, Sp. 71—72.
Hekler (A.), Marmortorso einer Athletenstatue in Budapest. Jahrb. Arch. Inst. 31, S. 95—104 (1 Taf., 14 Abb.).
Láng (Ferd.), Herakles und Omphale. Elfenbeinrelief im Museum zu Aquincum. Budapest 1916. 36 S. (1 Taf., 19 Abb.) 4° (ungar.).
Paulovics (St.), Bronzebüstchen des Juppiter-Sarapis im Nat.-Museum zu Budapest. Közlemények a N. Múzeum érem-és régiségtárából. 1916. 1. Heft, S. 17—20 (2 Abb.) (ungar.).
Wollanka (J.), Porträtbüste der Kaiserin Crispina im National-Museum zu Budapest. Közlemények a N. Múzeum érem-és régiségtárából. 1916. 1. Heft, S. 8—16 (5 Taf., 7 Abb.) (ungar.). Rez.: *Berl. ph. Woch. 1917, 25 (A. Hekler).*
Bukarest — Franze (Jo.), Das sogenannte Tropaeum Trajani u. die ersten bildlichen

Darstellungen der Germanen in Bukarest. Illustr. Ztg. 149, S. 227—229 (5 Abb.).

Cambridge — Wiedemann (A.), Ein Skarabäus zu Cambridge. Or. Litztg. 1916, Sp. 129—131.

Cassel — *Bieber (M.), Die antiken Skulpturen u. Bronzen des kgl. Museum Fridericianum in Cassel.* Rez.: *Berl. ph. Woch. 1917, 29 (B. Sauer); Gött. gel. Anz. 1917, S. 363—375 (C. Robert).*

Dresden — Berichte aus den königl. Sammlungen 1916. [Darin:] 3. Skulpturensammlung (P. Herrmann). S. 4—5.

Frankfurt — Kusel (Hedw.), Die Frankfurter Museen. Heidelberg, Diss., 1917. 44 S. (1 Taf.).

Genf — Deonna (W.), Catalogue des bronzes figurés antiques du Musée d'Art et d'Histoire de Genève. Anz. Schweiz. Altert. 18, S. 102—117 (Abb. 181—250).

Göttingen — Aus dem Archäologischen Institut der Universität Göttingen. II: Göttinger Bronzen von G. Körte. Abh. k. Ges. Göttingen. Phil.-hist. Kl. 16, 2, S. 1—59 (19 Taf.).

Hamburg — Müller (B. A.), Die Hamburger Antikensammlung Reimers. Berl. ph. Woch. 1917, Sp. 1253—1254.

Heidelberg — Baumgart (G.), Aus der Heidelberger Sammlung. Arch. Anz. 1916, Sp. 166—203 (Abb. 1—28).

Hertogenbosch — Holwerda (J. H.) en J. P. W. A. Smit, Catalogus der Archeologische verzameling van het Provinciaal Genootschap van Kunsten en Wetenschappen in Noord-Brabant. 's-Hertogenbosch, Lutkie & Cranenburg, 1917. 72 S. 8°.

Köln — Neuß (W.), Ikonographische Studien zu den Kölner Werken der altchristl. Kunst. 3: Die Schale aus der Sammlung Disch. 4: Goldglasfragment von St. Ursula der Sammlung Basilewsky. 5: Das Neußer Kästchen. Ztschr. christl. Kunst 29, S. 73—79 u. 84 (9 Abb.).

Konstantinopel — Publikationen der k. osmanischen Museen. 1: Zwei babylonische Antiken aus Nippur. Von E. Unger. 31 S. (2 Taf.). 2: Reliefstele Adadniraris III. aus Saba'a u. Semiramis. Von E. Unger. 42 S. (7 Taf.). 3: Unger (E.), Die Stele des Bel-harran-beli-ussur, ein Denkmal der Zeit Salmanassars IV. 16 S. 8° (3 Taf.). 4: Die beiden »sassanidischen« Drachenreliefs. [Grundlagen d. seldschukischen Skulptur.] Von Heinr. Glück. 64 S. (5 Taf.). 5: Die Reliefs Tiglatpilesars III. aus Nimrud. Von E. Unger. Konstantinopel, Ihsan, 1916/17.

Bees (N. A.), Kunstgeschichtliche Untersuchungen über die Eulaliosfrage u. den Mosaikschmuck der Apostelkirche zu Konstantinopel. Repert. Kunstw. 39, S. 97—117.

Kopenhagen — Blinkenberg (Chr.), Un bas-relief votif grec de la Glyptothèque Ny-Carlsberg. Oversigt kgl. danske Vidensk.-Sels. Forhandl. 1916, S. 203—209 (1 Taf.).

Leiden — Beschreibung der ägyptischen Sammlung des Niederländischen Reichsmuseums der Altertümer in Leiden: Mumiensärge des Neuen Reichs. Von P. A. A. Boeser. Haag, Nijhoff, 1916. 11 S. 2° (10 Taf.).

*Boeser (P. A. A.), Beschreibung der ägyptischen Sammlung des Niederländischen Museums der Altertümer in Leiden. Bd. 6—8.* Rez.: *D. Litztg. 1917, 12 (A. Erman). Bd. 7: Die Denkmäler der saïtischen, griechisch-römischen u. koptischen Zeit. Von P. A. A. Boeser.* Rez.: *Or. Litztg. 1916, Sp. 216—218 (H. Ranke); Jour. sav. 1916, S. 232—234 (G. Foucart).*

London — Walters (H. B.), Catalogue of the Greek a. Roman lamps in the British Museum. London 1916. Rez.: *Jour. sav. 1916, S. 89—91 (J. Toutain).*

The Collection of ancient greek inscriptions in the British Museum. Part IV, sect. 2: Supplementary and miscellaneous inscriptions by F. H. Marshall. Oxford, The Clarendon Press, 1916. S. 107—301. Rez.: *Berl. ph. Woch. 1916, 45 (Hiller von Gaertringen).*

Mainz — Jahresbericht des Römisch-Germanischen Zentral-Museums zu Mainz 1914/1915 (K. Schumacher). Korrbl. Gesamtver. 63, Sp. 76—84; 1915/16 (K. Schumacher). Korrbl. röm.-germ. Komm. 1, S 28—31, 58—59; 1916/17 (K. Schumacher). Korrbl. Gesamtver. 85, Sp. 168—174.

Kataloge des Röm.-Germ. Zentral-Museums. Nr. 6: Bronzezeit Süddeutschlands. Von Gust. Behrens. XII, 294 S. 8°; Nr. 7: W. Fr. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. 114 S. (1 Taf., 2 Abb.). Mainz, Wilckens, 1916, 8°.

Behrens (G.), Zwei Laren-Statuetten aus Bronze. Korrbl. röm.-germ. Komm. 1, S. 68—170 (2 Abb.).

Oxé (A.), Die neue Mainzer Laren-Inschrift. Korrbl. röm.-germ. Komm. 1, S. 143—146.

Schumacher (K.), Eine neue Germanen-Darstellung im Römisch-Germanischen

Zentralmuseum zu Mainz. Korrbl. röm.-germ. Komm. 1, S. 12—16 (6 Abb.).

Sitte (H.), F. v. Duhn, K. Schumacher, Der Germanensarkophag Ludovisi im Röm.-Germ. Zentralmuseum in Mainz. Mainz. Ztschr. 12 (1 Taf., 5 Abb.). Rez.: *Berl. ph. Woch. 1917, 52 (E. Anthes).*

München — Erwerbungen der antiken Sammlungen Münchens. 1914/15, 1916. Arch. Anz. 1916, Sp. 56—71 (23 Abb.); 1917, Sp. 27—37 (14 Abb.).

K. Antiquarium. München 1913, 1914, 1915/16 (J. Sieveking). K. Vasensammlung. 1913, 1914 (J. Sieveking). Münch. Jahrb. 9, S. 156—161 (10 Abb.); 161—162 (5 Abb.); 303—309 (23 Abb.); 10 S. 152—153 (9 Abb.).

K. Glyptothek und Skulpturensammlung des Staates. 1913; 1914/15 (P. Wolters). Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke 1913, 1914/15 (P. Wolters). Münch. Jahrb. 9, S. 155—156 (1 Abb.); 162—163; 303.

K. Münzkabinett 1914/15 (Habich); Münch. Jahrb. 10, S. 155—157 (1 Taf., 1 Abb.).

Wolters (Paul), Illustrierter Führer durch d. K. Glyptothek in München. München, Buchholz, 1916. 63 S. Text, 64 S. Taf. 8°.

—, Relief aus Tarent in der K. Glyptothek in München; s. III A 1: Antike Denkmäler.

Reisinger (E.), Geometrische Fibeln in München. Jahrb. Arch. Inst. 31, S. 288—305 (8 Abb.).

New York — Richter (G. M. A.), A new Euphronios cylix in the Metropolitan Museum of art. Am. Jour. arch. 20, S. 125—133 (5 Taf., 1 Abb.).

Oxford — Beazley (J. D.), Fragment of a vase at Oxford and the painter of the Tyszkiewicz crater in Boston. Am. Jour. arch. 20, S. 144—153 (8 Abb.).

Buschor (E.), Die Oxforder Niobe. Münch. Jahrb. 9, S. 191—206 (10 Ab.).

Pennsylvania — Rolfe (J. C.), Latin inscriptions at the University of Pennsylvania. Am. Jour. arch. 20, S. 173—174 (1 Abb.).

Philadelphia — Sayce (A. H.), Oriental art in the University Museum. The Museum Journal 7, 3.

Rom — *A Catalogue of the ancient sculptures preserved in the municipal collections of Rome: The sculptures of the Museo Capitolino.* Rez.: *Gött. gel. Anz. 1917, S. 363—375 (C. Robert.)*

Vári (R.), Wissenschaftliche histor. Institute in Rom. Budapest 1916. 88 S. 8° (ungar.).

Straßburg — Forrer (R.), Römische Geschützkugeln aus Straßburg i. E. Ztschr. hist. Waffenkunde 7, S. 243—253.

Trier — Bericht über die Tätigkeit des Provinzialmuseums in Trier (E. Krüger) 1912—913, 1913—1914. Bonn. Jahrbb. 123, Beil. 1, S. 87—101; Beil. 2, S. 113—136 (14 Abb.).

Krüger (E.), Bericht über die Tätigkeit des Provinzialmuseums zu Trier 1915/16. Korrbl. röm.-germ. Komm. 1, S. 91—94.

Wiesbaden — Behrens (G.), Ein bronzezeitliches Gefäß aus Frankreich im Museum zu Wiesbaden. Korrbl. röm.-germ. Komm. 1, S. 26—28 (3 Abb.).

Ritterling (E.), Eine Jupitersäule aus Heddernheim im Landesmuseum zu Wiesbaden. Nass. Heimatsbl. 21, S. 14—23.

Zürich — *Blümner (H.), Führer durch die Archäologische Sammlung der Universität Zürich u. Aus der Archäologischen Sammlung der Universität Zürich.* Rez.: *D. Litztg. 1916, 30 (O. Waser); Berl. ph. Woch. 1917, 6 (M. Bieber); Lit. Ztbl. 1917, 2 (H. Ostern).*

## III. SACHLICHE ÜBERSICHT.

### A. ALLGEMEINES.

*Ahrem (M.), Das Weib in der antiken Kunst.* Rez.: *Lit. Ztbl. 1917, 7 (G. R.); Woch. kl. Ph. 1917,* 8 *(H. Philipp); Berl. ph. Woch. 1917, 33/34 (B. Sauer).*

Altertumsfunde aus dem Kriegsgebiet. Arch. Anz. 1916, Sp. 97.

Anthes, Römisch-germanische Forschungen. Neue Literatur. Korrbl. Gesamtver. 63, Sp. 201—210; 64, Sp. 105—120.

Antiquities of Ionia. Part 5; s. II A 3.

*Art and Archaeology. Vol. 1, 2.* Rez.: *Sokrates 5, S. 492—500 (H. Lamer).*

Bärthold, Ein Gebiet der Vorgeschichte, das der Orient beleuchtet. Korr.-Bl. Ges. Anthrop. 47, S. 31—33.

Behn (Frdr.), Der Mensch der Urzeit, seine Kultur und seine Kunst (= Lehrmeister-Bücherei Nr. 383). Leipzig, Hachmeister & Thal, 1917. 47 S. 8° (15 Abb.). (0,25 M.)

*Bethe (E.), Homer. Dichtung und Sage. Bd. 1.* Rez.: *Gött. gel. Anz. 1917, S. 201—253 (P. Cauer).*

Bissing (Fr. W. v.), Die Verwendung von Musterbüchern; s. II A: Ägypten.

Blinkenberg (Chr.), Mindre meddelelser om danske fund af graeske og romerske old-

sager. Aarbøger Nord. Oldkynd. III, 5, S. 165—173 (3 Abb.).

*Chadwick (H. M.), The Heroic Age.* Rez.: *Berl. ph. Woch. 1916, 26/28 (P. Cauer).*

Cohn-Wiener (E.), Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst. 1: Vom Altertum bis zur Gotik. 2. Aufl. Leipzig-Berlin, Teubner, 1917. (1,50 M.)

*Curtius (L.), Die antike Kunst. (= Handbuch der Kunstwissenschaft 27, 28, 32.)* Rez.: *Sokrates 5, S. 541 (H. Wirtz).*

Denkmäler, Antike. Hrsg. vom K. Deutschen Archäologischen Institut Bd. 3, Heft 3, 1914/15. Taf. 25/26: Silberschale in Bari. Taf. 27—29: Giebelskulpturen aus Eretria. Taf. 30: Porphyrgruppe aus San Marco in Venedig. Taf. 31: Reliefplatten aus Avezzano. Taf. 32—33: Grabstele des Lyseas. Taf. 34: Polychrome Malereien von hellenistischen Hydrien aus der Nekropole von Hatra. Taf. 35: Relief aus Tarent in der k. Glyptothek München. Taf. 36: Friesplatten vom ionischen Tempel am Ilissos. Berlin, G. Reimer, 1916. — Bd. 3, Heft 4, 1916—1917. Taf. 37—44: Archaische thronende Göttin im Alten Museum zu Berlin (Th. Wiegand). Berlin, G. Reimer.

*Diels, (H.), Antike Technik.* Rez.: *Sokrates. 4, S. 252—254 (J. Jüthner).*

*Drerup (E.), Homer. Die Anfänge der hellenischen Kultur. 2. Aufl.* Rez.: *D. Litztg. 1916, 27 (O. Waser); Sokrates 4, S. 473—475 (H. Lamer); Blätt. Gymn.-Schulw. 52, S. 208—209 (E. Belzner).*

Droop (J. P.), Archaeological excavation. Cambridge, University Press, 1915. 92 S. 8°. (4 sh.)

Egg (W.), Bilderbetrachtung als Anleitung zum künstlerischen Sehen. Regensburg, Pr., 1917. 94 S. (1 Abb.).

Escherich (M.), Das nordische Formgefühl in seinem Verhältnis zur Antike. Ztschr. Äst. 11, S. 28—35 (2 Taf.).

Evans (A.), Über die Anfänge der Zivilisation in Europa. Umschau. 1917. S. 672—675.

Feist (S.), Archäologie u. Indogermanenproblem. Korrbl. Ges. Anthr. 47, S. 61—68.

Filow (B.), Denkmäler der thrakischen Kunst. s. II A 3.

Flury (S.), Islamische Ornamente in einem griechischen Psalter von ca. 1090. Der Islam 7, S. 155—170 (2 Taf., 9 Abb.).

*Friedländer (P.), Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius, Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit.* Rez.: *D. Litztg. 1917, 6 (O. Waser).*

*Archäologische Führer, hrsg. vom k. k. ö. Arch. Institut.* Rez.: *D. Litztg. 1917, 1 (F. Koepp).*

*Gardner (P.), The principles of greek Art.* Rez.: *Woch. kl. Ph. 1917, 13 (H. L. Urlichs).*

Gelder (H. van), Classieke archeologie en oude geschiedenis. Rede. Groningen, Walters, 1915. 40 S. 8°. (0,60 fl.)

Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer. Hrsg. von M. Hecker. Bd. 1: Juli 1788 bis Juni 1797 (= Schriften der Goethe-Gesellschaft Bd. 32). Weimar, Goethe-Gesellschaft, 1917. XXII, 458 S. 8°.

Graul (R.), Einführung in die Kunstgeschichte. 7. Aufl. Leipzig, Kröner, 1916. 162 S. (1022 Abb.). (10 M.)

Hadaczek (Ch.), La colonie industrielle de Koszyłowce (arrond. de Zaleszczyki) de l'époque énéolithique. Album des fouilles (= Les monuments archéologiques de la Galicie. I). Lemberg 1914. 28 S. 2° (33 Taf.). (50 Kr.)

Hänni (P. Rupert), Die nationale Bedeutung der Antike u. ihre Stellung im zukünftigen deutschen Bildungsideal. (= Frankfurter zeitgenöss. Broschüren 36, 2.) Hamm, Breer u. Thiemann, 1916. 34 S. 8°.

Hamann (R.), Das Wesen der Monumentalkunst. Logos 6, S. 142—160.

Hausenstein (W.), Der Körper des Menschen in der Geschichte der Kunst. Mit 397 Abb. (Neue Ausgabe von: Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten und Völker.) München, R. Piper & Co., 1917. VII u. S. 287—671. (M. 18.)

Hense (J.), Griechisch-römische Altertumskunde. 4. Aufl., besorgt von H. Leppermann. Münster i. W., Aschendorff, 1915. 372 S. (2 Taf., 1 Krt.) (4,40 M.) Rez.: *Sokrates 5, S. 75—78 (H. Lamer).*

Herrfahrdt (H.), Aufgaben u. Methoden einer normativen Kunstwissenschaft. Zeitschr. Äst. 12, S. 231—236.

Hoeber (Fr.), Grundformen der Kunstanschauung. N. Jahrbb. kl. Alt. 1917, S. 338—340.

Hoernes (M.), Kultur der Urzeit. Mit Bildergruppen. 1: Steinzeit. Neudruck. 2: Bronzezeit. 3: Eisenzeit (Sammlung Göschen 564—566). Leipzig, Göschen, 1912—16. 3 Bde.

—, *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa.* Rez.: *Ztschr. Äst. 12, S. 245—252 (E. Utitz); Lit. Ztbl. 1916, 38; Berl. ph. Woch. 1917, 1 (E. Anthes); Korrbl. röm.-*

*germ. Kom. 1, S. 31—32 (F. Koepp); Hist. Ztschr. 117, S. 267—271 (R. Martin); Arch. Értesitö 1916, S. 252—255 (L. Bella).*

Hülsen (Ch.), Römische Antikengärten des 16. Jahrhs. s. II A 4.

*Jeremias (A.), Handbuch der altorientalischen Geisteskultur.* Rez.: *Berl. ph. Woch. 1916, 29 (P. Jensen).*

Jodl (Fr.), Ästhetik der bildenden Künste. Hrsg. v. W. Börner. Stuttgart u. Berlin, Cotta. 1917. XII, 407 S. 8°. (11 M.)

Jolles (A.), Ausgelöste Klänge. Briefe aus dem Felde über antike Kunst, veröffentl. von L. Pallat. Berlin, Weidmann, 1916. 101 S. 8°. (2,50 M.) Rez.: *Berl. ph. Woch. 1917, 18 (H. Blümner); Woch. kl. Ph. 1917, 11 (G. Rosenthal).*

Kautzsch (R.), Der Begriff der Entwicklung in der Kunstgeschichte. Rede (= Frankfurter Universitätsreden 7). Frankfurt a. M. 1917. 26 S. 8°.

Keyßner (G.), Pantheon der bildenden Kunst. Eine Auswahl von Meisterwerken aller Zeiten. Stuttgart u. Berlin, Deutsche Verl.-Anst., 1916. XIV, 369 S. 4°.

*Klassiker der Archäologie Bd. 1—4.* Rez.: *Woch. kl. Phil. 1916, 37 u. 39 (A. Trendelenburg).*

Koch (Hugo), Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen. Forsch. z. Rel. u. Lit. des A. u. N. T. N. F. 10, S. 1—108.

Koepp (F.), Römisch-german. Forschung. Ein Beitrag. Münster i. W. 1916. 14 S. 8°. Rez.: *Berl. ph. Woch. 1917, 3 (E. Anthes).*

—, Das werdende Handbuch der Archäologie. Jahresberichte phil. Ver. 42, S. 217—224 (in: Sokrates 4).

—, Zur Einführung. Korrbl. röm.-germ. Komm. 1, S. 1—4.

Körte (A.), Was verdankt die klassische Philologie den literarischen Papyrusfunden? Antrittsvorlesung. N. Jahrbb. kl. Alt. 1917, S. 281—307.

Lamer (H.), Die Kultur der Kaiserzeit. Woch. kl. Ph. 1917, Sp. 564—568; 575—606;

—, *Römische Kultur im Bilde. 3. Aufl.* Rez.: *Woch. kl. Phil. 1916, 35 (G. Rosenthal).*

Laurand (L.), Manuel des études grecques et latines. Fasc. 1; 2. Paris, Picard, 1913/14. VI, 260 S. 8°. Rez.: *Berl. ph. Woch. 1916, 25 (R. Helm).*

Leaf (W.), Homer and history. London, Macmillan & Co., 1916. (12 sh.) Rez.: *Athenaeum 1916, S. 19.*

Lehner, Über einige Altertumsfunde von der Westfront. Bonn. Jahrbb. 123, S. 264—274. (9 Abb.)

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Ulr. Thieme. Leipzig, E. A. Seemann, 1916. Bd. 12: Fiori-Fyt. 614 S. 8°. (34,50 M., gbd. 38 M.)

Loewenthal (J.) u. Br. Mattlatzki, Die europäischen Feuerbohrer. Ztschr. Ethnol. 48, S. 349—369 (6 Abb.).

Luckenbach (H.), Kunst u. Geschichte. Kleine Ausgabe. 2. Aufl. Berlin, Oldenbourg, 1916. 162 S. (10 Taf., 339 Abb.). (2,80 M.) Rez.: *Berl. ph. Woch. 1917, 30/31 (R. Berndt).*

Manuel d'archéologie romaine. Par R. Cagnat et V. Chapot. Vol. 1. Paris, Picard, 1916. 8°.

Mötefindt (H.), Richtungen u. Ziele der Vorgeschichtsforschung der Gegenwart. D. Geschichtsbl. 17, S. 103—120.

Mortet (V.), Mélanges d'archéologie (antiquité romaine et moyen-âge). Série 2: Architecture; lexicographie. Paris, A. Picard, 1915. 350 S. 8°.

Müller (B. A.), Der Artikel Antiquitez in den Scaligerana secunda von 1667. Berl. ph. Woch. 1917, Sp. 1377—1384, 1408—1416.

Myres (J. S.) and K. T. Frost, The historical background of the Trojan War. Klio 14, S. 447—467.

Neumann (C. W.), Die Anfänge der Kunst. Universum 33, S. 177—180 (9 Abb.).

Orth (E. v.), Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Ztschr. f. Phil. u. phil. Kritik. 164, S. 60—80.

Pagenstecher (R.), Alexandrinische Studien. 1.: Die Raumdarstellung in der alex. Malerei zur Zeit des Antiphilos. 2.: Alexandrien und die Herkunftsfrage der pompejanischen Wanddekorationen. 3. Hermes Enagonios in Alexandrien und die Anfänge der hellenistischen Plastik in Ägypten. Sitzber. Heid. Ak. ph.-hist. Kl. 1917, 12 S. 1—62 (3 Taf.).

*Perrot (G.) et Ch. Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité.* T. *10: La Grèce archaïque, la céramique d'Athènes.* Rez.: *Lit. Ztbl. 1916, 41.*

Petersen (E.), Rhythmus. Abh. k. Ges. Gött., phil.-hist. Kl. N. F. 16, 5, S. 1—104.

Posta (B. v.), Die Rolle Ungarns in der östlichen u. westlichen Zivilisation. Ö. Monatsschr. f. d. Orient 42, S. 24—27.

Poulsen (Fr.), Das Christusbild in der ersten Christenzeit. Eine populäre Darstellung. Autor. Übersetzung v. O. Ger-

loff. Dresden, Globus, 1916. 88 S. 8° (20 Abb.). (M. 2.)

Poulsen (Fr.), *Die dekorative Kunst des Altertums.* Rez.: *Blätt. Gym.-Schulw. 52, S. 219 (W. Wunderer).*

Preisigke (Fr.), Antikes Leben nach den ägyptischen Papyri (= Aus Natur u. Geisteswelt 565). Leipzig u. Berlin, Teubner, 1916. 127 S. 8° (1 Taf.). Rez.: *Theol. Litbl. 1917, 15 (Leipoldt).*

Rapaics (R.), Archäologie und Botanik. Arch. Értesitö 1916, S. 1—10 (ungar.).

Paulys Real-Enzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft. N. Bearbtg. Begonnen von G. Wissowa, hrsg. v. W. Kroll. Halbbd. 18: Imperium-Jugum. Sp. 1201—2624. Halbbd. 19: Jugurtha — Jus Latii. 1280 Sp. (20 M.) Stuttgart, J. B. Metzler, 1916/17.

Robert (C.), Archäologische Miszellen (Kleobis u. Biton; Das Urbild der Chimaira; Polos). Sitzber. k. b. Ak. 1916, 2, S. 1—20. Rez.: *Berl. ph. Woch. 1916, 51 (H. Blümner).*

Rodenwaldt (G.), Wölfflins »Grundbegriffe« und die antike Kunst. Ztschr. Äst. 11, S. 432—441.

Sauer (Br.), Attische Kunst im Zeichen des großen Krieges; s. II A 3.

Sayce (A. H.), Oriental art in the University Museum; s. II B: Philadelphia.

Scaglia (S.), Manuel d'archéologie chrétienne. Turin, Marietti, 1916. 455, LXI S. 8° (2 Taf., 300 Abb.).

Schafnitzl (W.), Der Schilderungsstil in den homerischen Gleichnissen und in den Denkmälern der kretisch-mykenischen u. geometrischen Epoche. Straßburg, Diss., 1917. 70 S. 8°.

Schrader (O.), Reallexikon der indogermanischen Altertumskunde. 2. verm. u. umgearb. Aufl. Lfg. 1: Aal — Duodezimalsystem. Straßburg, K. J. Trübner, 1917. 208 S. 8° (21 Taf., 19 Abb.). (9 M.)

Schumacher (K.), Stand und Aufgaben der neolithischen Forschung in Deutschland. Ber. röm.-german. Komm. 8, S. 30—82 (11 Abb.).

*Seunig (V.), Kunst u. Altertum.* Rez.: *Sokrates 5, S. 73—75 (H. Lamer); Ztschr. ö. Gymn. 67, S. 531—532 (A. Schober); Berl. ph. Woch. 1917, 4 (R. Berndt); Bayr. Blätt. Gymn. Schulw. 53, S. 233—234 (Fr. Hofmann).*

Smit (E. L.), De oud-christelijke monumenten van Spanje; s. II A 3.

*Springer (A.), Handbuch der Kunstgeschichte. I: Das Altertum. 10. Aufl., und K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten u. Völker. I: Die Kunst der Urzeit. Die alte Kunst Ägyptens, Westasiens u. der Mittelmeerländer.* Rez.: *Berl. ph. Woch. 1917, 50 (Sauer).*

Steinmetz (G.), Bericht über die Vorkommnisse auf prähistorischem und römischem Gebiet in den Jahren 1909—1912. Verhandl. Hist. Ver. Oberpfalz 65, S. 59—72.

—, Kurzer Bericht über die Vorkommnisse auf prähistorischem und römischem Sammelgebiet in den Jahren 1913—1915. Verh. Hist. Ver. Oberpfalz 66, S. 199—213.

Strzygowski (J.), Altai-Iran u. Völkerwanderung. Ziergeschichtliche Untersuchungen über den Eintritt der Wander- u. Nordvölker in die Treibhäuser geistigen Lebens. Anknüpfend an einen Schatzfund in Albanien. (= Arbeiten d. kunsthistor. Instituts d. k. k. Univ. Wien Bd. 5.) Leipzig, J. C. Hinrichs, 1917. XII, 319 S. 4° (10 Taf., 299 Abb.). (M. 36.) Rez.: *Lit. Ztbl. 1917, 27 (A. Götze).*

Studniczka (Fr.,) *Die griechische Kunst an Kriegergräbern.* Rez.: *Ztschr. ö. Gymn. 67, S. 657—660 (A. Schober).*

Supka (G.), Buddhistische Spuren in der Völkerwanderungskunst. Monatshefte f. Kunstwiss. 10, 6 (9 Taf.).

Sybel (L. v.), Das Werden christlicher Kunst. Repert. Kunstw. 39, S. 118—129.

Theander (C.), Sprachanalytischer Beitrag zur Geschichte der ägäisch-hellenischen Kultur. Eranos 15, S. 99—160.

Trendelenburg (Ad.), Kaiser Augustus u. Kaiser Wilhelm II. Eine Denkmalbetrachtung. Berlin, Weidmann, 1916. 30 S. 8°. (0,40 M.) Rez.: *Woch. kl. Ph. 1917, 2 (J. Ziehen).*

Treu (Gg.), Durchschnittsbild und Schönheit. Vortrag. Ztschr. f. Äst. 9, 3. Rez.: *Berl. ph. Woch. 1917, 1 (H. Bulle).*

Walters, A classical dictionary of Greek and Roman antiquities, biography, geography and mythology. Cambridge, University Press, 1917. (21 sh.)

Waser (O.), Volkskunde u. griechisch-römisches Altertum. Schweiz. Arch. f. Volksk. 20, S. 283—347. Rez.: *Woch. kl. Phil. 1917, 4 (H. Lamer).*

Weicker (G.), Archäologie. Jahresber. phil. Ver. (= Sokrates 4), 1916, S. 143—181, 235—256. (= Sok. 5), 1917, S. 54—69.

Wilamowitz-Möllendorff (U. v.), Die Ilias u. Homer. Berlin, Weidmann, 1916. VI, 523 S. 8°. (15 M.) Rez.: *Gött. gel. Anz. 1917, S. 513—600 (P. Cauer).*

Wilser (L.), Das Hakenkreuz nach Ursprung, Vorkommen u. Bedeutung. Zeitz, Sis-Verlag, 1917. (0,60 M.)

Winter (Fr.), Die deutsche Archäologie seit 1870 in ihrer Beziehung zum Ausland. Bonn. Jahrbb. 123, S. 86—98.

—, Aufgaben der Pompejiforschung; s. II A 4.

Woermann (K.), Strzygowskis »Altai-Iran und Völkerwanderung«. D. Litztg. 1917, 34 Sp. 1051—1056.

—, *Geschichte der Kunst aller Zeiten u. Völker. 2. Aufl., Bd. 1.* Rez.: *Or. Litztg. 1917, 4 (W. Wreszinski)* u. oben unter Springer.

Wolff (G.), Die Entwicklung der römisch-germanischen Altertumsforschung, ihre Aufgaben u. Hilfsmittel. (Aus: Festgabe des Vereins akad. geb. Lehrer in Frankfurt a. M. zur Eröffnung der Frankfurter Universität.) 1916, 37 S. Rez.: *Berl. ph. Woch. 1917, 3 (E. Anthes).*

*Wolters (P.), Archäologische Bemerkungen. II.* Rez.: *Berl. ph. Woch. 1916, 42 (H. Blümner).*

Wulff (O.), Kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der Kunstwissenschaft. Ztschr. Äst. 12, S. 1—34, 179—224, 273—315.

—, *Die altchristliche Kunst. Theol. Litztg. 1917, Sp. 432—436 (H. Lietzmann).*

## B. ARCHITEKTUR.

### 1. Allgemeines.

Bennett (T. P.), The relation of sculpture to architecture s. III C 1.

Gersbach (A.), Geschichte des Treppenbaus der Babylonier und Assyrier, Ägypter, Perser u. Griechen. (= Zur Kunstgeschichte d. Auslandes, H. 114.) Straßburg, Heitz, 1917. VII, 107 S. 8° (67 Abb.).

Sörgel (H.), Einführung in die Architektur-Ästhetik. Prolegomena zu einer Theorie der Baukunst. München, Piloty & Loehle, 1918. XI, 258 S. 8°. (10 M.)

### 2. Orient und Ägypten.

Borchardt (L.), Das altägyptische Wohnhaus im 14. Jahrh. v. Chr. s. II A 2.

Butler† (H. C.), Ancient architecture in Syria; s. II A 2.

Diels (H.), Πυραμίς. Ztschr. vgl. Sprachf. 47, S. 193—199.

Dombart (Th.), Kunsthistorische Studie zum Babelturmproblem; s. II A 2.

—, Zikkurat und Pyramide. München, Techn. Hochschule, Diss., 1915. III, 80 S. 8° (43 Abb.). Rez.: *Or. Litztg. 1916, Sp. 116—117 (O. Schroeder).*

Erman (A.), Römische Obelisken; s. II A 4.

Glück (H.), Der Breit- und Langhausbau in Syrien; s. II A 2.

Muuß (Rud.), Der Jahwetempel in Elephantine; s. II A 2.

Redisch (Heinr.), Der bit ḫillani und seine Verwendung bei den salomonischen Bauten (Festschrift für Adolf Schwarz). Berlin u. Wien, R. Löwit, 1917. S. 13—27 (6 Abb.).

### 3. Griechische und Römische.

Anthes, Zur Ringwallforschung in Österreich. Korrbl. Gesamtver. 64, Sp. 5—10.

Birnbaum (V.), Ravenská architektura; s. II A. 4.

Buday (Á.), Zur Frage der Römerschanzen im Komitate Bácsbodrog, Südungarn. Dolgozatok az Erdélyi Múzeumból 1916. I, S. 1—9 (ung.), S. 19—22 (franz.).

Caspari (F.), Das Nilschiff Ptolemaios IV. Jahrb. Arch. Inst. 31, S. 1—74 (1 Taf., 129 Abb.).

Egger (R.), Frühchristliche Kirchenbauten im südlichen Norikum. (Sonderschriften d. öst. Arch. Instituts, 9.) Wien, Hölder, 1916. 142 S. (111 Abb.). Rez.: *Berl. ph. Woch. 1916, 52 (E. Anthes); D. Litztg. 1917, 27 u. 38 (B. Sepp).*

Erman (A.), Römische Obelisken; s. II A 4.

*Fabricius (E.), Der Limes vom Rhein bis zur Lahn.* Rez.: *Berl. ph. Woch. 1916, 39 (G. Wolff).*

Fiechter (E.), Zur Datierung des Titusbogens. Woch. kl. Phil. 1916, Sp. 1045—1047.

Finály (G. von), Die dakischen Festungen in Gredistye. Arch. Értesitö 1916. S. 11—43 (3 Taf., 12 Abb.) (ungar.), S. 264—267 (deutsch).

*Forrer (R.), Das Mithra-Heiligtum von Königshofen.* Rez.: *Lit. Ztbl. 1916, 30 (A. R.).*

—, Nachtrag zum Mithreum von Königshofen bei Straßburg und zur Sigillatafabrikation in Altenstadt. Röm.-germ. Korrbl. 9, S. 60—61.

Franke (A.), Der sog. Trajanswall in der Dobrudscha; s. II A 3.

Frickenhaus (A.), Griechische Bankett-häuser; s. II A 3.

—, Die altgriechische Bühne. Mit einer Beilage von Ed. Schwartz; s. II A 3.

Gnirs (A.), Die Basilika von Aquileja; s. II A. 4.

Gnirs (A.), Die christliche Kultanlage in Aquileja; s. II A 4.

Hoech (G. Th.), Die Hauptformen der römischen Triumphbogen u. der Stil der römischen Münzen. Berl. ph. Woch. 1917; Sp. 379—384.

King (G. G.), A note on the so-called horseshoe architecture of Spain; s. II A 6.

Kohl (O.), Modell eines römischen Tores in Kreuznach. Korrbl. röm.-germ. Komm. 1, S. 153—154 (2 Abb.).

Krischen (Fr.), Die Orophernes-Halle in Priene; s. II A 3.

Krüger (E.), Die bisherigen Ergebnisse der Trierer Kaiserpalast-Ausgrabung. Bonn. Jahrbb. 123, S. 242—260 (Taf. 21—37, 8 Abb.). Rez.: *Berl. ph. Woch. 1917, 50 (Anthes).*

Lehner (H.), Matronenheiligtum bei Pesch. Bonn. Jahrbb. 123, S. 68—75 (1 Taf., 1 Abb.)

Meringer (R.), Mittelländischer Palast, Apsidenhaus und Megaron. Sitzber. k. Ak. Wien 181, 5, S. 1—85 (35 Abb.).

Millet (G.), L'École grecque dans l'architecture byzantine; s. II A 3.

Neeb, Das römische Theater zu Mainz. Korrbl. röm.-germ. Komm. 1, S. 54—58 (5 Abb.).

Noack (F.), Befestigte griechische Städte; s. II A 3.

Oelmann, Die römische Villa bei Blankenheim in der Eifel. Bonn. Jahrbb. 123, S. 210—226 (8 Taf., 3 Abb.).

Rider (B. C.), The Greek house; s. II A 3.

Reinecke (P.), Römische Bauten in Kumpfmühl-Regensburg. Korrbl. röm.-germ. Komm. 1, S. 78—83 (3 Abb.).

—, Burgweinting unweit Regensburg. Villa rustica. Röm.-germ. Korrbl. 9, S. 54—57 (3 Abb.).

Salač (A.), Die Tempel der ägyptischen Gottheiten auf Delos; s. II A 3.

Schuchhardt (C.), Der starke Wall und die breite, zuweilen erhöhte Berme bei frühgeschichtl. Burgen in Norddeutschland. Sitzber. pr. Ak. 1916, I, S. 596—607 (8 Abb.).

*Vitruvius Pollio, Zehn Bücher über Architektur. Übers. u. erl. von J. Prestel. Buch 9 u. 10.* Rez.: *Lit. Ztbl. 1917, 3 (H. Ostern).*

Weilbach (Fr.), Der alte Athenatempel auf der Burg; s. III A. 3.

—, Diocletians Palads i Spalato; s. II A 3.

Winkelmann (F.), Der römische Burgus in der Harlach bei Weißenburg i. B. Korrbl. röm.-germ. Komm. 1, S. 45—54 (4 Abb.).

Wolff (G.), Zur Geschichte des obergermanischen Limes. Ber. röm.-germ. Komm. 9, S. 18—124.

Wymer (J. E.), Marktplatz-Anlagen der Griechen u. Römer. Mit besonderer Berücksichtigung des römischen Forumbaues in den Provinzen. Dresden, Diss., 1916. 98 S. fol. (3 Taf., 27 Abb.).

### C. PLASTIK.

#### 1. Allgemeines.

Bennett (T. P.), The relation of sculpture to architecture. Cambridge, University Press, 1916. 216 S. 8° (110 Abb.). (15 sh.)

Fowler (H. N.), A history of sculpture. London, Macmillan, 1916. 26, 445 S. 8°. (7, 6 sh.)

Przychowski (W. v.), Aus der Entwicklungsgeschichte der Grabmalkunst. Illustr. Ztg. Bd. 147, S. 721—723 (6 Abb.).

Schottmüller (Fr.), Bronze-Statuetten u. -Geräte. (= Bibl. f. Kunst- u. Antiquitätensammler, 12.) Berlin, R. C. Schmidt & Co., 1917. 170 S. (123 Abb.). (8 M.)

#### 2. Orient und Ägypten.

Fechheimer (H.), Das ägyptische Tierbild; s. II A 2.

Glück (H.), Die beiden »sassanidischen« Drachenreliefs; s. II B: Konstantinopel.

*Klebs (L.), Die Reliefs des alten Reichs.* Rez.: *Or. Ltztg. 1916, 8 (W. Wreszinski); Berl. ph. Woch. 1916, 32 (F. W. v. Bissing); Woch. kl. Ph. 1916, 33/34 (A. Wiedemann); Lit. Ztbl. 1917, 25 (G. Roeder).*

Rosenthal (O.), Neues von dem Reformationszeitalter Amenophis IV.; s. II A 2: Ägypten.

Sethe (K.), Ein ägyptisches Denkmal des Alten Reichs von der Insel Kythera; s. II A. 2.

Spiegelberg (W.), Eine Illustration der Ramessidenzeit zu dem ägyptischen Mythus vom Sonnenauge. Or. Litztg. 1916, Sp. 225—228 (1 Taf.).

Steindorff (G.), Die blaue Königskrone. Ztschr. ä. Sprache 53, S. 59—74 (12 Abb.).

Unger (E.), Zwei babylonische Antiken aus Nippur; s. II B: Konstantinopel. Rez.: *Or. Litztg. 1917, 2 (B. Meißner).*

—, Reliefstele Adadniraris III. aus Saba'a und Semiramis; s. II B: Konstantinopel.

—, Zu den Reliefs und Inschriften von Balawat; s. II A 2.

—, Die Reliefs Tiglatpilesars III; s. II B: Konstantinopel.

Unger (E), Die Stele des Bel-harran-beli-ussur; s. II B: Konstantinopel.

3. Griechische und Römische.

Behrens (G.), Bronzefigürchen eines trauernden Gefangenen. Röm.-germ. Korrbl. 9, S. 59—60.
—, Zwei Laren-Statuetten aus Bronze; s. II B: Mainz.
Blinkenberg (Chr.), Un bas-relief votif grec; s. II B: Kopenhagen.
Brate (Er.), Rökstenen och Teoderikstatyn i Aachen. Eranos 25, S. 71—98.
Buday (Á.), Figurale Steindenkmäler der Römerzeit in Siebenbürgen. Dolgozatok az Erdélyi Múzeumból 1916. I, S. 27—91 (28 Abb.) (ungar.). S. 92—133 (franz.); II, S. 71—91 (15 Abb.) (ungar.). S. 91—99 (franz.).
Buschor (E.), Die Oxforder Niobe; s. II B.
Caskey (L. D.), A greek head of a goddess; s. II B, Boston.
*Delbrück (R.), Antike Porträts.* Rez.: *Blätt. Gymn.-Schulw. 52, S. 235 (W. Wunderer).*
—, Silberschale in Bari; s. III A: Antike Denkmäler.
Dornyay (B.), Römischer Sarkophag mit Inschrift aus Balatonkövesd (Pannonien). Múzeumi és Könyvtári Értesitö 1917, S. 253—256 (2 Abb.).
Draheim, Ganymedes, Nimrod und Nagi. Wschr. kl. Ph. 1916, Sp. 734—738.
Eisen (G. A.), Preliminary report on the great chalice of Antioch; s. II A 2.
Franze (Jo.), Das sog. Tropaeum Trajani und die ersten bildlichen Darstellungen der Germanen; s. II B: Bukarest.
Goeßler (P.), Ein Wochengötterstein mit Gigant. Korrbl. röm.-germ. Komm. 1, S. 118—121 (5 Abb.).
Hahr (Aug.), Bewegungsgestalten in der griechischen Skulptur. Eine kunsttheor. Studie (= Zur Kunstgeschichte d. Auslandes H. 117). Straßburg, J. H. Ed. Heitz, 1917. VIII, 38 S. (38 Abb.). (8 M.)
Hekler (A.), Götterideale u. Porträts in der griechischen Kunst. Vortrag. (Mitteil. d. ungar. wiss. Instituts in Konstantinopel 2.) Leipzig, K. W. Hiersemann, 1917. 18 S. 8°.
—, Marmortorso einer Athletenstatue; s. II B: Budapest.
Herbig (G.), Tyro und Flere. Hermes. 51, S. 465—474.
Hertlein (F.), Zu älteren Funden des Juppitergigantenkreises. Korrbl. röm.-germ. Komm. 1, S. 101—105 (Abb. 2).
—, Die Jahreszeitensockel an den Juppitergigantensäulen. Korrbl. Gesamtver. 64, Sp. 209—236.
Hertlein (F.), Der Zusammenhang der Juppitergigantengruppen. Korrbl. röm.-germ. Komm. 1, S. 136—143 (9 Abb.).
Hörter (P.), Römischer Kopf aus der Eifel. Korrbl. röm.-germ. Komm. 1, S. 154 (1 Abb.).
Kazarow (G.), Ein neues Denkmal aus Thrakien; s. II A 3.
Keune (J. B.), Hercules Saxsetanus, eine Entdeckung unserer Krieger bei Metz. Röm.-germ. Komm. 9, S. 38—41 (3 Abb.).
—, Das Weihdenkmal des Hercules Saxsetanus. Korrbl. Ges. Ver. 64, Nr. 11/12.
—, Zum Weihdenkmal des Hercules Saxanus (Röm.-Germ. Korrbl. IX, 1916). Korrbl. röm.-germ. Komm. 1, S. 59—60.
Klein (W.), Zur Ludovisischen Thronlehne. Jahrb. Arch. Inst. 31 S. 231—257 (13 Abb.).
Koch (H.), Porphyrgruppe aus San Marco in Venedig; s. III A: Antike Denkmäler.
Koepp (Fr.), C. Robert, Ein unerklärtes römisches Relief; s. II B: Augsburg.
Körte (Gust.), Göttinger Bronzen; s. II B.: Göttingen.
—, Zu den Friesen von Gjölbaschi, der ionischen Kunst und Polygnot; s. II A 2.
—, Rilievi delle urne etrusche; s. II A 4.
Krüger (E.), Diana Arduinna. Korrbl. röm.-germ. Kom. 1 S. 4—12 (9 Abb.).
Kuruniotis (K.), Giebelskulpturen aus Eretria s. III A: Antike Denkmäler.
Kusel (H.), Die Frankfurter Musen; s. II B.
Láng (M.), Die neue thronende Göttin der Berliner kgl. Museen. s. II B.
*Lippold (G.), Griechische Porträtstatuen.* Rez.: *Berl. ph. Woch. 1916, 35/36 (P. Herrmann).*
Loeschcke (G.), Das Bildnis des Sokrates. Sokrates 4, S. 593—594 (1 Taf.).
Löwy (E.), Die griechische Plastik. 2. Aufl.; s. II A 3.
*Maviglia (A.), L'attività artistica di Lisippo.* Rez.: *Woch. kl. Ph. 1917, 7 (H. L. Urlichs); Lit. Ztbl. 1916, 39.*
*Müller (E.), Cäsaren-Porträts.* Rez.: *Berl. ph. Woch. 1916, 28 (A. Hekler).*
Müller (K.), Frühmykenische Reliefs; s. II A 3: Mykene.
Müller (V. K.), Die Datierung von Jazyly-Kaja; s. II A 2.
Nachod (H.), Reliefplatten aus Avezzano; s. III A: Antike Denkmäler.
Pagenstecher (R.), Hermes Enagonios in Alexandrien und die Anfänge der hellenistischen Plastik in Ägypten; s. III A.

Paulovics (St.), Bronzebüstchen des Juppiter-Serapis im National-Museum zu Budapest; s. II B.
—, Einige provinziale Denkmäler der griechisch-ägyptischen Religion. Arch. Értesitö 1916, S. 190—197 (5 Abb.) (ungar.).
Pomtow (H.), Eine neue Signatur Lysipps. Jahrb. Arch. Inst. 32, S. 133—136 (1 Abb.).
Poppelreuter, Das Denkmal des Hercules Saxanus und die Gründung Cölns. Korrbl. röm.-germ. Komm. 1, S. 70—71.
Pósta (B.), Bronzeornamente von Kiscsür, Komitat Szeben (Dazien). Dolgozatok az Erdélyi Múzeumból 1916, II, S. 1—50 (46 Abb.) (ungar.), S. 50—70 (franz.).
Poulsen (Fr.), Delfis arkaiske Skulpturer; s. II A 3.
Quilling (F.), Das Girisonius-Denkmal von Obernburg und die Othryades-Legende. Bonn. Jahrbb. 123, S. 202—209.
—, Zur großen Juppitersäule in Mainz. Korrbl. röm.-germ. Komm. 1, S. 43—45.
—, Zum Marsrelief vom Feldbergkastell. Röm.-germ. Korrbl. 9, S. 43—44 (1 Abb.).
—, Neptun mit dem Pelikan. Röm.-germ. Korrbl. 9, S. 42—43.
Ritterling (E.), Eine Jupitersäule aus Heddernheim; s. II B: Wiesbaden.
Robert (C.), Der Kephisos im Parthenongiebel. Jahrb. Arch. Inst. 30, S. 237—241 (3 Abb.).
—, Kleobis u. Biton; s. III A.
—, Ein Vergessener (Bildhauer Pollis). Jahrb. Arch. Inst. 30, S. 241—242.
—, Das Urbild der Chimaira; s. III A.
Rodenwaldt (G.), Grabstele des Lyseas; s. III A: Antike Denkmäler.
Sartiaux (F.), Les sculptures et la restauration du temple d'Assos; s. II A 3.
Sauerlandt (Max), Griechische Bildwerke. Mit 140, darunter etwa 50 ganzseitigen, Abb. 125.—140. Taus. Königstein, K. R. Langewiesche, 1917. XVI, 112, X S. 8° (1,80 M.).
Schiefferdecker (P.), Bemerkungen über zwei Basreliefs von Laußel und über das Abbild eines Neandertalers. Arch. Anthr. 43, S. 214—229 (2 Abb.).
Schröder (Br.), Griechische Aktstatuen.; s. II B: Berlin.
—, Der Diskobol des Myron. Ztschr. bild. Kunst 51, 11.
—, Ein Statuenbruchstück im Bonner Akademischen Kunstmuseum; s. II B.
Schumacher (K.), Eine neue Germanendarstellung; s. II B: Mainz.
Shear (Th. L.), Head of Helios from Rhodes; s. II A 3.
Sieveking (J.), Die Orientierung der Ara Pacis Augustae s. II A 4.
—, Das Relief des Archelaos von Priene. Röm. Mitt. 32, S. 74—89 (3 Abb.).
—, Die kaiserliche Familie auf der Ara Pacis. Röm. Mitt. 32, S. 90—93.
Der große Silberkelch von Antiochia mit Christus u. Aposteldarstellungen; s. II A 2.
Sitte (H.), F. v. Duhn, K. Schumacher, Der Germanensarkophag Ludovisi; s. II B: Mainz.
Sprater, Ein angebliches Merkurrelief am Brunholdisstuhl bei Bad Dürkheim (Rheinpfalz). Korrbl. röm.-germ. Komm. 1, S. 121—122 (1 Abb.).
Studniczka (Fr.), Das Bildnis Menanders. N. Jahrbb. kl. Alt. 1918, S. 1—31 (11 Taf., 5 Abb.).
—, Friesplatten vom ionischen Tempel am Ilissos; s. III A: Antike Denkmäler.
—, Zu den Friesplatten vom ionischen Tempel am Ilissos; s. II A 3: Athen.
Stückelberg (E. A.), Die Bildnisse der römischen Kaiser und ihrer Angehörigen. Von Augustus bis zum Aussterben der Konstantine. Zürich, Orell Füßli, 1916. XV S., 171 Taf. (8 M.) Rez.: *Röm.-germ. Korrbl. 9, S. 96 (K. Regling)*; *Berl. ph. Woch. 1917, 3 (A. Hekler)*.
Swift (E. A.), A marble head from Corinth; s. II A 3.
Tschilingirow (D.), Zwei Marmorfiguren aus Bulgarien; s. II A 3.
Tschumi (O.), Lugano. Römische Bronzestatuette. Röm.-germ. Korrbl. 9, S. 57—58 (1 Abb.).
Wagner (Fr.), Römischer Grabaltar. Röm.-germ. Korrbl. 9, S. 76—77 (2 Abb.).
Waldmann (E.), Das griechische Kultbild im Berliner Museum; s. II B.
*Waser (Otto), Meisterwerke der griechischen Plastik.* Rez.: *Woch. kl. Ph. 1916, 38 (A. Trendelenburg).*
Wiedemann (A.), Die Plittersdorfer Eisenstatuette. Prähist. Ztschr. 8, S. 168.
Wiegand (Th.,) Archaische thronende Göttin im Alten Museum zu Berlin; s. III A: Antike Denkmäler.
Wigand (K.), Das Denkmal des Hercules Saxanus im Brohltal. Bonn. Jahrbb. 123, S. 15—32 (1 Taf.), 8 Abb.). Rez.: *Berl. ph. Woch. 1916, 28 (E. Anthes).*
—, Marmorner Nike-Torso aus Dēr el-Ḳal'a; s. II A 2: Palästina.
Wieser (Fr. v.), Ein römischer Grabstein aus Riva; s. II A 4.

Wissowa (Gg.), Juno auf den Viergötter-steinen. Korrbl. röm.-germ. Komm. 1, S. 175—177.
Woelcke (K.), Nochmals das Dornauszieher-mädchen. Korrbl. röm.-germ. Komm. 1, S. 146.
Wollanka (J.), Porträtbüste der Kaiserin Crispina im National-Museum zu Budapest; s. II B.
Wolters (P.), Relief aus Tarent in der K. Glyptothek in München; s. III A: Antike Denkmäler.

## D. MALEREI, VASENMALEREI, MOSAIKEN.

### 1. Allgemeines.

Denkmäler der Malerei des Altertums. Hrsg. v. P. Herrmann. 1. Serie, Lfg. 15, Text S. 187—200, 10 Taf. München, F. Bruckmann, 1917. (20 M.)
Speltz (Al.), Das farbige Ornament aller historischen Stile. Abt. 1: Das Altertum. Text 43 S., Taf. (60). Leipzig, Baumgärtner, 1916. (60 M.)

### 2. Orient und Ägypten.

Wiedemann (A.), Bild und Zauber im alten Ägypten; s. II A 2.

### 3. Griechische und Römische.

Beazley (J. D.), Fragment of a vase at Oxford and the painter of the Tyszkiewicz crater in Boston; s. II B: Oxford.
Bees (N. A.), Kunstgeschichtliche Untersuchungen über die Eulalios-Frage und den Mosaikschmuck der Apostelkirche zu Konstantinopel; s. II A 3.
—, Nachträge zu »Kunstgeschichtl. Untersuchungen über die Eulalios-Frage«. Repert. Kunstw. 40, S. 185.
Berger (Ernst), Die Wachsmalerei des Apelles u. seiner Zeit. Neue Untersuchungen u. Versuche über die antike Malertechnik (= Sammlung maltechnischer Schriften Bd. 5). München, G. D. W. Callwey, 1917. VIII, 228 S. (6 Taf.) (4 M.). Rez.: *Berl. ph. Woch. 1917, 45 (P. Herrmann).*
Bethe (E.), Theokrit-Epigramm und Theokrit-Porträt. Rhein. Mus. 71, S. 415—418.
*Blanchet (A.), Etude sur la décoration des édifices de la Gaule romaine.* Rez.: *Berl. ph. Woch. 1918, 7 (R. Pagenstecher).*
Buschor (E.), Neue Duris-Gefäße. Jahrb. Arch. Inst. 31, S. 74—95 (3 Taf., 10 Abb.).
Cabre (I.), Pinturas prehistoricas; s. II A 6.
—, El arte rupestre; s. II A 6.
Fabia (P.), Pour l'inventaire des mosaïques romaines de Lyon. Jour. sav. 1916, S. 271—278, 317—324.
*Fränkel (Ch.), Satyr- u. Bakchennamen auf Vasenbildern.* Rez.: *D. Litztg. 1916, 51 (A. Debrunner).*
Goeßler (P.), Ein neuer römischer Fund. Röm.-germ. Korrbl. 9, S. 92—95 (3 Abb.).
Hamburg (Lisa), Observationes hermeneuticae in urnas Etruscas; s. II A 4.
Hernandez Pacheco, Las pinturas prehistoricas; s. II A 6.
Herrmann (P.), Noch einmal das »Dornausziehermädchen«. Berl. ph. Woch. 1917, Sp. 477—479.
Hülsen (Ch.), Zu dem Mosaik des angeblichen »Dornauszieher-Mädchens«. Berl. ph. Woch. 1917, Sp. 1319—1320.
Karabacek (v.), Über einen frühmittelalterlichen Zeugdruck mit angeblicher Ganymed-Musterung. Sitzber. k. Ak. Wien 1916, Januar.
Koch (H.), Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen. Forsch. Rel. u. Lit. des A. u. N. Test. N. F. H. 10
Körte (G.), Zu den Friesen von Gjölbaschi, der ionischen Kunst u. Polygnot; s. II A 3.
Kohl (O.), Zu dem Gladiatorenmosaik von Kreuznach. Korrbl. röm.-germ. Komm. 1, S. 154 (1 Abb.).
Luce (St. B.), A note on two vases: A. J. A., 20, 1916, S. 132 and 312. Am. Jour. Arch. 20, S. 438.
—, The origin of the shape of the »Nolan« amphora. Am. Jour. Arch. 20, S. 439—474 (15 Abb.).
Mercklin (E. v.), New representations of chariots on Attic geometric vases; II A 3.
Morey (C. R.), Lost mosaics and frescoes of Rome of the mediaeval time; s. II A 4.
Pagenstecher (R.), Alexandrien und die Herkunftsfrage der pompejanischen Wanddekorationen; s. III A.
—, Die Raumdarstellung in der alexandrinischen Malerei zur Zeit des Antiphilos; s. III A.
Petersen (E.), Ein auf die Eroberung von Salamis bezügliches Vasenbild. Jahrb. Arch. Inst. 32, S. 137—145 (1 Taf.).
Pfuhl (E.), Unsignierte Meistervasen. Arch. Anz. 1917, Sp. 37—38.
Richter (G. M. A.), A new Euphronios cylix in the Metropolitan Museum; s. II B: New York.
Robert (C.), Herakles in Oichalia. Hermes 52, S. 480.
—, Das orakelnde Haupt des Orpheus. Jahrb. Arch. Inst. 32, S. 146—147 (1 Abb.).

Rodenwaldt (G.), Gemälde aus dem Grabe der Nasonier; s. II A 4: Rom.

Six (J.), Polychrome Malereien von hellenistischen Hydrien; s. III A: Antike Denkmäler.

Swindler (M. H.), The Bryn Mawr Collection of greek vases; s. II B.

Sybel (v.), Mosaiken römischer Apsiden. Ztschr. f. Kirchengeschichte. 37, 273 ff.

Troje (L.), ΑΔΑΜ und ΖΩΗ; s. III H.

Vik (Karl), Vom Atelier des Brygos. Ein Beitrag zur griechischen Vasenkunde. Prag-Neustadt, Pr., 1915. 21 S. 8°.

Weege (Fr.), Etruskische Gräber mit Gemälden in Corneto; s. II A 4.

Wigand (K.), Das Denkmal des Hercules Saxanus im Brohltal; s. III C 3.

Winter (Fr.), Schulunterricht auf griechischen Vasenbildern. Bonn. Jahrbb. 123, S. 275—285 (6 Abb.).

Wilpert (J.), Die römischen Mosaiken u. Malereien der kirchlichen Bauten; s. II A 4.

Wurm (A.), Die Kunstrichtungen der römischen Wandmalerei; s. II A 4.

Zimmermann (E. H.), Vorkarolingische Miniaturen. 4 Mappen mit 341 Lichtdrucktaf. u. 1 Bd. Text mit 25 Abb. Deutscher Verein f. Kunstwiss., Denkmäler deutscher Kunst. Sektion 3: Malerei Abt. 1. Berlin 1916. 2° u. 4°.

## E. KLEINKUNST.

### 1. Metall.

Andrieşescu (I.), Un depou de bronz la Sinaia — Obiectele de bronz de la Predeal; s. II A 3: Rumänien.

Bates (W. N.), A reminiscence of a satyr play. Am. Jour. arch. 20, S. 391—396 (3 Abb.).

Provinzialrömische Bronze von Lugano. Jahresb. Schweiz. Ges. Urgesch. 8, S. 63—65 (1 Abb.).

Deonna (W.), Catalogue des bronzes antiques; s. II B: Genf.

Günther (A.), Römisches Bronzegewicht. Röm.-germ. Korrbl. 9, S. 91—92 (3 Abb.).

Hahne (H.), Vorzeitfunde aus Niedersachsen. Lfg. 3: Die Lure von Garlstadt, Kr. Osterholz. (3 Taf.) Die Goldschalen von Terheide, Kr. Wittmund. (3 Taf.) Allgemeines über Goldgefäße der Bronzezeit. Hannover, Fr. Gersbach, 1915.

Johannsen (O.), Technische Bemerkungen zu Olshausens Aufsatz über Eisen im Altertum. Prähist. Ztschr. 8, S. 165—168.

Kunz (G. Fr.), Rings for the finger from the earliest known times to the present. Philadelphia and London, Lippincott, 1917. XVIII, 381 S. 8°.

Mehlis (C.) u. G. Kossinna, Zu den vorgeschichtlichen Eisenbarren. Mannus 7, S. 338—341.

Mötefindt (H.), Zur Geschichte der Löttechnik in vor- und frühgeschichtlicher Zeit. Bonn. Jahrbb. 123, S. 132—189 (36 Abb.).

Neergaard (C.), Guldfundene fra den efterromerske Jaernalder. Aarbøger Nord. Oldkynd. III, 5, S. 173—204 (12 Abb.).

Pósta (B.), Bronzeornamente von Kiscsür; s. III C. 3.

Reber (B.), Quelques trouvailles de Bronzes dans le Canton de Genève. Anz. schweiz. Altert. N. F. 19, S. 153—160 (21 Abb.).

Reinecke (P.), Der Bronzehelm von Saulgrub bei Garmisch; s. III I.

Reisinger (E.), Geometrische Fibeln in München; s. II B.

Rosenberg (G. A.), Antiquités en fer et en bronze, leur transformation dans la terre contenant de l'acide carbonique et des chlorures et leur conservation. (Ouvr. publié par la Fondation Carlsberg.) Copenhague, Gyldendal, 1917. VI, 92 S. 8°.

Rosenberg (M.), Zu Supka, Das Rätsel des Goldfundes von Nagyszent-Miklos. Monatsh. Kunstw. 1916, S. 101 f.

Schottmüller (Fr.), Bronzestatuetten und -Geräte; s. III C 1.

*Schuchhardt (C.), Der Goldfund vom Messingwerk bei Eberswalde.* Rez.: *Woch. kl. Ph. 1917, 8 (Draheim).*

Sethe (K.), Zwei bisher übersehene Nachrichten über Kunstwerke aus Kupfer; s. II A 2: Ägypten.

Supka (G.), Das Rätsel des Goldfundes von Nagyszent-Miklos. Monatsh. Kunstwiss. 1916, S. 13—34.

Wiedemann (A.), Die Plittersdorfer Eisenstatuette; s. III C 3.

### 2. Glas und Steine. Glyptik.

Contribution à l'étude de l'ambre préhistorique. 1: D. Viollier, Introduction. 2: L. Reutter, Analyses d'ambres préhistoriques. Anz. Schweiz. Alt. 18, S. 169—182.

Eisen (Gust.), Button beads with special reference to those of the Etruscan and Roman periods. Am. Jour. arch. 20, S. 299—307 (2 Taf.).

—, The origin of glass blowing. Am. Jour. arch. 20, S. 134—143.

Kohl (O.), Ein römisches Lichthäuschen aus Stein. Bonn. Jahrbb. 123, S. 233—235 (2 Abb.).

Neuß (W.), Das Neußer Kästchen. Die Schale aus der Sammlung Disch. Goldglasfragment von St Ursula; s. II B: Köln.
Scherling (K.), Gemmen mit der Inschrift ΜΝΗΣΘΗ. Hermes 53, S. 88—93.
Wiedemann (A.), Ein Skarabäus zu Cambridge; s. II B.

3. Ton.

Behrens (G.), Ein bronzezeitliches Gefäß; s. II B: Wiesbaden.
—, Reibschüssel mit Stempel aus Kreuznach. Röm.-germ. Korrbl. 9, S. 44—46 (2 Abb.).
Drexel (F.), Crustulum et mulsum. Röm.-germ. Korrbl. 9, S. 17—22.
Eder (R.), Römische Gefäßfragmente aus Wels in Oberösterreich. Mitt. k. k. Zentral-Komm. 14, S. 210—211 (1 Abb.).
Forrer (R.), Nachtrag zum Mithreum von Königshofen bei Straßburg u. zur Sigillatafabrikation in Altenstadt; s. III B 3.
Gummerus (H.), Romerska krukmakarestämplar. Eranos 16, 1/4.
Hähnle (K.), Arretinische Reliefkeramik; s. II A 4.
Hamburg (Lisa), Observationes hermeneuticae in urnas Etruscas; s. II A 4.
Kaufmann (C. M.), Graeco-ägyptische Koroplastik; s. II A 2: Faijûm.
Körte (P.), Rilievi delle urne etrusche; s. II A 4.
Mihalik (J.), Römische Ziegel in Vinkovcze (Pannonien). Múzeumi és könyvtári Értesitö 1917, S. 51—52 (ungar.).
Mötefindt (H.), Altes u. Neues von unsern Hausurnen. Ztschr. Harz-Ver. 48, S. 133—141.
Pagenstecher (R.), Zu unteritalischen Terrakotten; s. II A 4.
Reinecke (P.), Eine seltene bandkeramische Gefäßform. Prähist. Ztschr. 7, S. 213—215.
—, Römischer Scherbenfund. Röm.-germ. Korrbl. 9, S. 89—90.
Schnyder (W.), Ein seltener römischer Ziegelstempel. Anz. schweiz. Altert. N. F. 19, S. 172—176 (3 Abb.).
Sieveking (Jo.), Die Terrakotten der Sammlung Loeb; s. II B.
Swindler (M. H.), The Bryn-Mawr collection of greek vases; s. II B.
Unverzagt (W.), Einzelfunde aus dem spätrömischen Kastell bei Irgenhausen (Kt. Zürich). Anz. Schweiz. Alt. 18, S. 258—268. (2 Abb.).
—, Die Keramik des Kastells Alzei (= Materialien zur röm.-germ. Keramik, hsrg. v. d. Röm.-Germ. Kommission des K. Arch. Instituts, 2). Frankfurt a. M., Baer & Co., 1916. 36 S. (3 Taf., 24 Abb.). (2,50 M.) Rez.: *Berl. ph. Woch. 1917, 45 (E. Anthes).*
Wolff (G.), Zur Chronologie der Ziegelstempel der VIII. Legion; s. III H.

4. Elfenbein.

Láng (F.), Herakles und Omphale. Elfenbeinrelief im Museum zu Aquincum; s. II B: Budapest.
Volbach (W. Fr.), Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters; s. II B: Mainz.

F. NUMISMATIK UND METROLOGIE.

Ambrosoli (S.), Ricci (S.), Monete greche. Numismatica greca. 2. ed. (Manuali Hoepli). Milano, Hoepli, 1917. XXV, 626 S. 8° (2 tav., 3 app., 4 ct. geogr., 670 Abb.).
Anson (L.), Numismata Graeca. 12 parts. London, Kegan Paul, 1916.
Bahrfeldt (M. v.), Über das Goldstück mit CAESAR DICT ITER. Frankf. Münzztg. 16, 199/200.
Bernhart (M.), Haartrachten römischer Kaiserinnen auf Münzen; s. II A 4.
Brambach (W.), Imperator Caesar Victorinus consul IIII. Frankf. Münzztg. 16, S. 199/200.
Fritze (H. v.), Die Elektronprägung von Kyzikos s. II A 3.
Gardthausen (V.), Die afrikanischen Münzen des Crassus; s. II A 5.
Gerin (P.), Britische Münzstätten. Num. Ztschr. 10, S. 49—50 (8 Abb.).
Günther (A.), Römisches Bronzegewicht; s. III E 1.
Habich (G.), Falscher Aureus des Königs Hieron II. von Sizilien; s. II A 4.
Hoech (Th.), Die Hauptformen der römischen Triumphbogen und der Stil der römischen Münzen; s. III B 3.
Hohl (E.), Capitolina amphora. Hermes 52, S. 472.
Imhoof-Blumer, Apollon Karneios von Kyrene und Numismatische Miszellen; s. II A 5.
Kubitschek (W.), Bostra; s. II A 2.
—, Eine Münze der Stadt Gadara; s. II A 2.
—, Vindiciae Nicaenae; s. II A 3.
Meyer (C.), Übereinstimmende Darstellungen auf griechischen Münzen und italischem Schwergeld. Frankf. Münzztg. 16, 199,/200.

Römischer Münzfund von 1516 bei Landskron (E. A. S.). Anz. Schweiz. Altertumskunde 18, S. 165.

Newell (E.T.), The dated Alexander coinage of Sidon and Ake; s. II A 2.

Novotný (Fr.), Ein Beitrag zur Datierung der antiken metrischen Systeme. Listy filologické 43 (1916), S. 310—318.

Pick (B.), Die vertieften Inschriften auf Münzen der römischen Republik. Frankf. Münzztg. 16, 199/200.

Scharp (H. J.), Overzicht van het Romeinsche muntwesen, vóór de invoering van den denarius in het Jaar 269 vóór Chr. Amsterdam, Pr., 1917, 42 S.

Viedebantt (O.), Forschungen zur Metrologie des Altertums. Abh. k. s. Ges. phil.-hist. Kl. 34, VII, 184 S.

Voetter (O.), Julius Constantius. Num. Ztschr. 9, S. 198—201 (1 Taf.).

—, Die Kupferprägung der Diocletianischen Tetrarchie. Num. Ztschr. 10, S. 11—32 (26 Taf.).

—, Sc = Siscia. Num. Ztschr. 9, S. 195—197 (1 Taf.).

Weißbach (F. H.), Neue Beiträge zur keilinschriftlichen Gewichtskunde. Ztsch. D. Morgenl. Ges. 70, S. 49—91.

—, Die mäßige Elle und die königliche Elle Herodots. Arch. Anz. 1915, Sp. 149—166.

## G. EPIGRAPHIK.

### 1. Allgemeines.

Illing (K. E.), Inschriften aus Histria; s. II A 3.

Kaufmann (C. M.), Handbuch der altchristl. Epigraphik. Freiburg i. Br., Herder, 1917. XVI, 514 S. 8° (254 Abb., 10 Taf.). (18 M.) Rez.: *Korrbl. Gesamtver. 65, Sp. 343/344.*

Kornemann (E.), Neues zum Monumentum Ancyranum; s. II A 3.

Littmann (E.), and D. Magie Jr., Greek and latin inscriptions in Syria; s. II A 2.

Riese (A.), Bericht über epigraphische Veröffentlichungen seit 1904. Ber. röm.-germ. Komm. 9, S. 115—147.

Weber (L.), Steinepigramm u. Buchepigramm. Hermes 52, S. 536—557.

Wolters (P.), Epigraphische Kleinigkeiten. Rhein. Mus. 71, S. 282—284.

### 2. Orientalische und außergriechische.

Hirt (H.), Zu den lepontischen und den thrakischen Inschriften. Indogerm. Forsch. 37, S. 209—236.

Sethe (K.), Zur Geschichte u. Erklärung der Rosettana; s. II A 2.

### 3. Griechische.

Armini (H.), De novo titulo graeco. Eranos XV, 1—4.

Bannier (W.), Zu attischen Inschriften; s. II A 3.

—, Zu griechischen Inschriften. I. Berl. ph. Woch. 1917, Sp. 1440—1448.

—, Zu IG. II, 140. Berl. phil. Woch. 1918, 4—5.

Bauer (W.), Epigraphisches aus dem Athener Nationalmuseum; s. II B.

Βέης (N. A.), Zu einer byzantinischen Inschrift aus Panion vom Jahre 882; s. II A 3.

Boesch (P.), Zu einigen Theorodokeninschriften. Hermes 52, S. 136—145.

Buck (C. D.), The inscriptions of Halae; s. II A 3.

The Collection of ancient greek inscriptions in the British Museum: Part IV, sect. 2; s. II B: London.

Cuntz (O.), Zum Ehrendekret von Lete in Makedonien für M. Annius; s. II A 3.

Dittenberger (G.), Sylloge inscriptionum graecarum a G. D. condita et aucta, nunc tertium edita. Vol. 2. Lipsiae, apud S. Hirzelium, 1917. 627 S. 8°. (25 M.) Rez.: *Woch. kl. Ph. 1917, 33/34 (W. Larfeld); Berl. ph. Woch. 1917, 33/34 (W. Larfeld); Sokrates 6, S. 54—56 (P. Stengel).*

—, *Sylloge inscriptionum Graecarum. 3. ed., vol. 1.* Rez.: *Berl. ph. Woch. 1916, 30/31 (W. Bannier); Sokrates 4, S. 383—385 (P. Stengel); D. Litztg. 1916, 41 (Ad. Bauer).*

Ferguson (W. S.), The Introduction of the Secretary Cycle; s. II A 3: Athen.

Groh (F.), Zum athenischen Psephisma über Salamis; s. II A 3.

Hardy (E. G.), The professiones of the Heraclean Table; s. II A 4.

Hauser (K.), Grammatik der griechischen Inschriften Lykiens; s. II A 3.

*Helbing (R.), Auswahl aus griechischen Inschriften.* Rez.: *Ztschr. ö. Gymn. 67, S. 274—281 (A. Wilhelm).*

Hiller von Gaertringen (F.), ΕΥΕΡΓΕΤΑΙ. Hermes 52, S. 476—477.

—, Inscriptiones graecae. Klio 15, S. 184 bis 187.

—, Die Kore von Paros; s. II A 3.

Inscriptiones Graecae. Consilio et auctoritate Academiae litterarum regiae Borussicae editae. Voluminis II et III editio minor: Inscriptiones Atticae ed. Jo. Kirchner. Pars I, fasc. 2: Decreta anno 229/8 posteriora. Accedunt leges sacrae. Berolini, apud G. Reimerum, 1916. S. 339—679. 2°. (49 M.)

*Inscriptiones Graecae. Vol. 12, fasc. 9: Inscriptiones Euboeae insulae.* Rez.: *Berl.ph.Woch.1916, 40 (W. Bannier).*
Keil (Br.), Zur Tempelchronik von Lindos; s. II A 3.
Kern (O.), Zum Grabgedicht auf die Frau des Euodos von Korkyra; s. II A 3.
—, ΜΑΓΕΙΡΟΣ; s. II A 3: Ambrakia
Kirchner (Jo.), Archon Euthios; s. III A 3: Athen
Kolbe (W.), Archon Εὔθιος; s. II A 3.
—, Zum Dekret über Chalkis; s. II A 3.
*Larfeld (W.), Griechische Epigraphik. 3. Aufl.* Rez.: *Sokrates 4, S. 254—257 (H. Swoboda).*
Lehmann-Haupt (C. Fr.), Zum attischen Volksbeschluß über Chalkis; s. II A 3.
Lipsius (J. H.), Zum attischen Volksbeschluß über Chalkis; s. II A 3.
Loch (E.), Zur böotischen Grabschrift IG. VII 1880; s. III A 3.
Marschall (F. H.), The collection of ancient greek inscriptions in the British Museum; s. II B: London.
Michon (E.), Un décret du dème de Cholargos relatif aux Thesmophories; s. II A 3.
Müller (B. A.), Zu IG. XII 9, 1915, 287. Berl. ph. Woch. 1917, Sp. 511—512.
Norwood (G.), A Greek inscription from Gallipoli; s. II A 3.
Pomtow (H.), Delphische Neufunde; s. II A 3.
—, Eine neue Signatur Lysipps; s. III C 3.
Preisigke (Fr.), Die Inschrift von Skaptoparene; s. II A 3.
Salač (A.), Eine neue athenische Dedikation für Isis; s. II A 3.
Salonius (A. H.), Varia de origine et sermone tabularum Dodonae effossarum; s. II A 3.
Scherling (Karl), Zu I. G. III, 3, 55a. Woch. kl. Ph. 1916, Sp. 807—809.
Stern (E. v.), Zum athenischen Volksbeschluß über Chalkis; s. II A 3.
Wilhelm (A.), Neue Beiträge zur griechischen Inschriftenkunde. Teil 3, 4. Sitzber. k. Ak. phil.-hist. Kl. 175, 1, S. 1—53 (4 Taf.); 179, 6, S. 1—69 (2 Taf.).
—, Attische Urkunden. T. 2; s. II A 3.
Vollgraff (W.), Novae inscriptiones Argivae; s. II A 3.
—, Ad inscriptionem Argivam; s. II A 3.
—, Ad epigramma Atticum; s. II A 3.
Witkowski (St.), Zu einem euböischen Epigramm; s. II A 3.
Ziebarth (E.), Delische Stiftungen; s. II A 3.

4. Römische und Italische.

Armini (H.), Sepulcralia Latina. Göteborg, Diss., 1916. 123 S. Rez.: *Woch. kl. Phil. 1916, 46 (Nohl).*
Behrens (G.), Angeblicher römischer Soldatengrabstein. Korrbl. röm. germ. Komm. 1, S. 88.
Como (I.), Ein römischer Grabstein aus Büdesheim bei Bingen. Korrbl. röm. germ. Komm. 1, S. 83—87 (1 Abb.).
Corpus inscriptionum latinarum consilio et auctoritate Academiae litterarum Regiae Borussicae editum. Vol. 8, supplementum pars 4: Inscriptiones Africae latinae. Berolini, apud Reimerum. 1916. X, S. 2287—2750. 2°. (62 M.)
Dessau (H.), Inscriptiones latinae selectae. Vol. 3, pars 2: Addenda et corrigenda. Indices. Berolini, ap. Weidmannos, 1916. CXCII, S. 601—954 8°. (18 M.) Rez.: *Lit. Ztbl. 1917, 5 (A. Stein); Berl. ph. Woch. 1917, 1 (G. Wissowa); Sokrates 6, S. 51—54 (E. Thomas).*
—, Die Stadtverfassung von Tusculum; s. II A 4.
Domaszewski (A. v.), Ostiarius. Korrbl. röm. germ. Komm. 1, S. 174—175.
Dornyay (B.), Römischer Sarkophag mit Inschrift aus Balatonkövesd; s. III C 3.
Fabricius (E.), Die Rasuren bei der Lex Ursonensis; s. II A 4: Heraklea.
Forrer (R.), Elsässische Meilen- u. Längensteine. Jahrb. f. Gesch. Elsaß-Lothringens 33, S. 1—37 (11 Abb.).
Gradenwitz (O.), Die Gemeinde-Ordonnanzen der Tafel von Heraclea. Mit 2 Beigaben: Die Rasuren bei der Lex Ursonensis von E. Fabricius. Forcti Manates v. Chr. Hülsen; s. II A 4.
Grienberger (v.), Zur Inschrift des Cippus vom Forum Romanum; s. II A 4.
Haug (F.), Die Inschrift von Zwiefalten. CIL. III 5862. Röm.-germ. Korrbl. 9, S. 26—28.
*Haug u. Sixt, Die römischen Inschriften und Bildwerke Württembergs. 2. Aufl.* Rez.: *D. Litztg. 1916, 25 (E. Ritterling); N. Jahrbb. kl. Alt. 1917, S. 570-572 (Chr. Huelsen).*
Herbig (G.), Eine oskische Altarinschrift aus Lukanien; s. II A 4.
Hirschfeld (O.), Bericht über die Sammlung der lateinischen Inschriften. Sitzber. pr. Ak. 1917, S. 43—47.
Hülsen (Ch.), Foreti Manates; s. II A 4: Heraclea u. oben.
*Inscriptiones Baiuariae Romanae und*

*Haug & Sixt, Die römischen Inschriften u. Bildwerke Württembergs. 2. Aufl.* Rez.: *Beiträge z. bayr. Kirchgesch. 23, S. 75—78 (A. Schulten).*
Keune (J. B.), Zum Weihdenkmal des Hercules Saxanus; s. III C 3.
—, Das Weihdenkmal des Hercules Saxsetanus. Korrbl. Gesamtver. 64, Sp. 265—267 (1 Abb.).
—, Römische Weihinschrift aus Weidenheim-Kalhausen. Jahrb. Ges. lothring. Geseh. 26, S. 461—470 (1 Abb.).
Körber, Mainz. Römische Inschriften. Röm.-germ. Korrbl. 9, S. 58.
Kohl (O.), Kreuznach. Römische Inschrift. Röm.-germ. Korrbl. 9, S. 22—23 (1 Abb.).
Kretschmer (P.), Zwei altlateinische Inschriften von Capena; s. II A 4.
Lehner (H.), Kaiserinschrift aus Remagen. Korrbl. röm.-germ. Komm. 1, S. 17—18 (1 Abb.).
Lundström (O.), En ny del av Corpus Inseriptionum Latinarum utkommen (vol. VIII suppl., p. 4). Svensk humanist. Tidskr. 1, 5/6.
Oxé (A.), Die neue Mainzer Laren-Inschrift; s. II B.
Quilling (F.), Das Girisonius-Denkmal; s. III C 3.
Riba (M.), Neu aufgefundene römische Inschriften; s. II A 4.
Riese (A.), Das rheinische Germanien in den antiken Insehriften. Leipzig, B. G. Teubner, 1916. XIII, 479 S. 8°. (18 M.)
Ritterling (E.), Ein Offizier des Rheinheeres aus der Zeit der Caligula. Korrbl. röm.-germ. Komm. 1, S. 170—173.
—, Die »Osi« in einer afrikanisehen Inschrift; s. II A 5.
—, Der obergermanische Statthalter P. Cornelius Anullinus. Korrbl. röm.-germ. Komm. 1, S. 65—67.
Rolfe (J. C.), Latin inscriptions at the University of Pennsylvania; s. II B.
Rosenberg (A.), Neue Zensoreninschrift aus Praeneste; s. II A 4.
Scala (R. v.), Römisehe Insehriften aus Bayern. Ztschr. ö. Gymn. 67, S. 1—8.
Seherling (K.), Ein Plautuszitat aus Rheinzabern. Berl. ph. Woch. 1917, Sp. 1283—1286.
Schnyder (W.), Ein seltener römischer Ziegelstempel; s. III E 3.
Steiner (A.), Fragment einer Inschrift über Prozeßrecht; s. II A 6.
Steinmetz (G.), Über den römisehen Meilenstein von Burg-Weinting und damit zusammenhängende Fragen. Verhandl. Hist. Ver. Oberpfalz 65, S. 31—58.
Thomsen (P.), Die römischen Meilensteine der Provinzen Syria, Arabia u. Palästina; s. II A 2.
Vollgraff (G.), De tabella emptionis aetatis Traiani nuper in Frisia reperta. Mnem. 45, S. 341—352 (1 Taf.).
Wackernagel (J.), Neue oskische Inschriften; s. II A 4: Messana.
Wagner (Fr.), Zwei neue römische Inschriften aus Bayern. Korrbl. röm.-germ. Komm. 1, S. 88—91 (3 Abb.).
Wigand (K.), Das Denkmal des Hercules Saxanus im Brohltal; s. III C 3.

## H. RELIGION UND KULTUS.

Abt (A.), Ein Bruchstück einer Sarapis-Aretalogie. Arch. Rel. 18, S. 257—268 (1 Taf.).
Amélineau (E.), Prolégomènes à l'étude de la religion égyptienne; s. II A 2.
Bang (M.), Zu den Arvalakten des Jahres 240. Hermes 52, S. 625—626.
Baudissin (W. W. Graf v.), Adonis. Ztschr. d. d. Morgenl. Ges. 70, S. 423—446.
Beeker (A.), Losorakel bei Germanen. Sokrates 6, S. 12—13.
Beth (K.), Zur Religionsgeschiehte. D. Litztg. 1917, 24/25.
Biekel (E.), Beiträge zur römischen Religionsgeschiehte; s. II A 4.
Bing (J.), Götterzeichen auf Felsenzeichnungen. Mannus 7, S. 263—280.
Blinkenberg (Chr.), Στυμφαλίδες. Nord. Tidsskr. fil. 5, S. 65—80 (1 Abb.).
Boehm (Fr.), Das attische Sehaukelfest; s. II A 3.
Boesch, Ἐλευσίνια; s. II A 3: Athen.
Boissier (A.), Le Culte de Diane en Suisse et l'origine du Fraumünster à Zürich. Genève, Kundig, 1916. 71 S. 8°. (12 Abb.)
Boll (F.), Aion in Eleusis; s. II A 3.
—, Zu Holls Abhandlung über den Ursprung des Epiphanienfestes. Arch. Rel. 19, S. 190—191.
—, Oknos. Areh. Rel. 19, S. 151—157.
—, Sternenfreundschaft. Ein Horatianum. Sokrates 5, S. 1—10.
—, Sternglaube und Sterndeutung. Die Geschichte und das Wesen der Astrologie. Unter Mitwirkung von C. Bezold dargestellt. (= Aus Natur u. Geisteswelt Bdch. 638.) Leipzig u. Berlin, B. G Teubner, 1918. VIII, 108 S. 5° (1 Krte., 20 Abb.). (1,80 M.)
—, Synastria. Sokrates 5, S. 458.

Bousset (W.), Zur Dämonologie der späteren Antike. Arch. Rel. 18, S. 134—172.

Capelle (P.), De luna, stellis, lacteo orbe animarum sedibus. Halle, Diss., 1917.

Corssen (P.), Das Osterfest. N. Jahrbb. kl. Alt. 20, S. 170—189.

Coulanges (Fustel de), The ancient city: a study of the religion, laws and institutions of Greece and Rome. Translat. by W. Small. London, Simpkin & Marshall, 1916. 529 S. 8°. (7,6 sh.)

Cramer (Fr.), Mercurius Susurrio — Ἑρμῆς Ψιθυριστής. Röm.-germ. Korrbl. 9, S. 49—54 (1 Abb.).

—, Mercurius Susurrio. Ztschr. Aachener Geschichtsver. 38, S. 269—270.

*Cumont (Fr.), Die orientalischen Religionen im römischen Heidentum.* Rez.: *Or. Litztg. 19, 12 (E. Brandenburg).*

Démole (E.), Le culte préhistorique du soleil et le cimier des armes de Genève. Rev. Suisse num. 20, S. 1—52 (1 Taf., 23 Abb.).

Dibelius (M.), Die Isisweihe bei Apuleius u. verwandte Initiations-Riten. Sitzber. Heid. Ak. ph.-hist. Kl. 1917, 4, S. 1—54 (4 Abb.).

Diels (H.), Ein epikureisches Fragment über Götterverehrung. Sitzber. pr. Ak. 1916, S. 886—909.

Döhring (Alfr.), Griechische Heroen und Abendgeister. Königsberg, Thomas & Oppermann, 1916. 64 S. 8°. (1,60 M.) Rez.: *Lit. Ztbl. 1916, 43 (K. L.); D. Litztg. 1917, 25 (O. Weinreich).*

—, Entgegnung (auf O. Weinreichs Referat). D. Litztg. 1917, Sp. 1441—1443.

—, Vom Abendstern und Abendgeistern. Entgegnung auf Karl Fr. W. Schmidt. 1916, Sp. 1539 und Erwiderung von K. Fr. W. Schmidt. Berl. ph. Woch. 1917, Sp. 766—768.

Draheim, Ganymedes, Nimrod und Nagi. Woch. kl. Ph. 1916, Sp. 734—738.

Ehrenreich (P.), Die Sonne im Mythos. Aus den hinterlassenen Papieren herausgegeben, bevorwortet und mit Zusätzen versehen von E. Siecke (= Mytholog Bibl. 8, 1). Leipzig, J. C. Hinrichs, 1915. IX, 82 S. (1 Port.). (4 M.)

Eitrem (S.), Beiträge zur griechischen Religionsgeschichte. II: Kathartisches und Rituelles. Videnskaps selskapets Skrifter Christiania. Histor.-fil. Kl. 1917, 2.

—, Überschreiten und ähnliches. Arch. Rel. 18, S. 588—589.

Encyclopaedia of Religion and Ethics. Ed. by J. Hastings. Vol. 9: Mundas — Phrygians. Edinburgh, Clark, 1917. XX, 911 S. 4°.

Erman (A.), Beiträge z. ägyptischen Religion; s. II A 2.

*Fowler (W. W.), Roman ideas of deity in the last century before the christian era.* Rez.: *Berl. ph. Woch. 1916, 42 (E. Samter).*

Frothingham (A. L.), Babylonian origin of Hermes the snakegod and of the caduceus. I. Am. Jour. arch. 20, S. 175—211 (41 Abb.).

*Gerhard (G. A.), Der Tod des großen Pan.* Rez.: *Berl. ph. Woch. 1916, 47 (E. Fehrle).*

—, Nochmals zum Tode des großen Pan. Wien. Stud. 38, S. 343—376.

Gering (H.), Artus fututor. Hermes 51, S. 632—635.

Giannelli (G.), Juno. Mem. R. Ist. lombardo di scienze 23, 5, S. 1—22.

Greßmann (H.), Die Reliquien der kuhköpfigen Göttin in Byblos; s. II A 2.

Harris (J. R.), Picus who is also Zeus. Cambridge, Un. Press, 1916. X, 76 S. 8°.

Hartmann (A.), Untersuchungen über die Sagen vom Tode des Odysseus. München, C. H. Beck, 1917. 242 S. 8°. (7,35 M.)

Herbig (G.), Tyro und Flere; s. III C 4.

—, Zur Vorgeschichte der römischen Pontifices. Ztschr. vergl. Sprachf. 47, S. 211 — 232.

Hewitt (J. W.), The Thankoffering and Greek Religious Thought. Trans. Am. phil. Assoc. 45, S. 77—90.

Horneffer (A.), Symbolik der Mysterienbünde. München, Bernhardi, 1916. 221 S. 8°.

Hünerberg (Ch.), Die Mysterien des Altertums. Kulturhist. Skizzen über den Ursprung u. die Zwecke der alten Mysterien. Frankfurt a. M., Mahlau & Waldschmidt, 1917. 87 S. 8°. (2,10 M.)

Hüsing (G.), Zu Marsuas. Or. Ltztg. 1917, Sp. 327—332.

Huhn (F.) u. E. Bethe, Philostrats Heroikos u. Diktys. Hermes 52, S. 613—624.

Jacoby (Ad.), Zu dem Diebszauber. Archiv XVI, 122 ff.; Hamilton (G. L.), Zu Archiv XVI, 122—126. Arch. Rel. 18, S. 585—587.

Jiráni (O.), Endymion. Listy filol. 41, S. 161—167.

Imhoof-Blumer, Apollon Karneios von Kyrene u. Numismatische Miszellen; s. II A 5.

Jordan (L. H.), Comparative religion, its range and limitations. London, Milford, 1916. 15 S. 8°. (1 sh.)

Junker (Her.), Die Onurislegende. Denkschr. k. Ak. Wien 59, 1/2, XI u. 168 S.

Karabacek, Über einen frühmittelalterlichen Zeugdruck mit angeblicher Ganymed-Musterung; s. III D 4.

Keil (Br.), Εἰρήνη. Eine philol.-antiq. Untersuchung. Ber. Verh. k. s. Ges. 68, 4. Rez.: *Lit. Ztbl. 1917, 14/15 (E. v. Stern).*

Kern (O.), Hymnologicum. Hermes 52, S. 149—150.

—, Krieg u. Kult bei den Hellenen. Rede. 2. Aufl. Halle, M. Niemeyer, 1917. 28 S. (0,80 M.). Rez.: *D. Litztg. 1917, 26 (O. Gruppe).*

—, Orphiker auf Kreta; s. II A 3.

—, Poseidon ΤΕΜΕΝΟΥΧΟΣ. Hermes 51, S. 480.

Keune (J. B.), Hercules Saxsetanus; s. III C 3.

—, Das Weihdenkmal des Hercules Saxsetanus; s. III G 4.

Kiock (A.), Athene Aithyia. Arch. Rel. 18, S. 117—133.

Körte (A.), Zu attischen Dionysos-Festen; s. II A 3.

—, Zu den eleusinischen Mysterien; s. II A 3.

Kortleitner (H.), Formae cultus Mosaici cum ceteris religionibus Orientis antiqui comparatae. Oeniponte, Vereinsbuchh., 1917. XI, 85 S. 8°.

Kretschmer (P.), Mythische Namen. 5: Herakles. Glotta 8, S. 121—129.

Kroll (W.), Die religionsgeschichtliche Bedeutung des Poseidonios. N. Jahrbb. kl. Alt. 20, S. 145—157.

Krüger (E.), Diana Arduinna; s. III C 3.

Kunike (H.), Viṣṇu, ein Mondgott. Mythol. Bibl. 8, 4, S. 5—18.

Lackeit (C.), Aion. Zeit u. Ewigkeit in Sprache u. Religion der Griechen. I. Königsberg, Diss., 1916. 111 S. 8°. Rez.: *Berl. ph. Woch. 1917, 5 (H. Meltzer).*

Landersdorfer (P. S.), Das assyrisch-babylonische Pantheon; s. II A 2.

Langer (Fr.), Intellektual-Mythologie. Betrachtungen über das Wesen des Mythus u. die mythologische Methode. Leipzig-Berlin, B. G. Teubner, 1916. XII, 269 S. 8°. (10 M.) Rez.: *Hess. Blätt. f. Volkskunde. 16 S. 109—110 (K. Helm).*

*Latte (K.), De saltationibus Graecorum capita quinque.* Rez.: *Theol. Litztg. 1917, 10 (L. Ziehen).*

Leeuw (G. van der), Godsvoorstellingen in de Oud-Aegyptische Pyramidetexten; s. II A 2.

Leipoldt (J.), Ägyptische Religion; s. II A 2.

Ausführliches Lexikon der griechischen u. römischen Mythologie. Lfg. 72: Teiresias — Telephos Sp. 201—296 (19 Abb.). (2 M.)

Ausführliches Lexikon der griechischen u. römischen Mythologie. Lfg. 73: Telephos — Teukros. Sp. 297—424 (31 Abb.), 4°. Leipzig, B. G. Teubner, 1916/17.

*Malten (L.), Das Pferd im Totenglauben.* Rez.: *Berl. ph. Woch. 1917, 23 (S. Wide).*

Mayer (Clotilde), Das Öl im Kultus der Griechen. Heidelberg, Diss., 1917. 76 S. 8°.

Mischkowski (H.), Die heiligen Tische im Götterkultus der Griechen u. Römer. Königsberg, Diss., 1917.

Moritz (B.), Der Sinaikult in heidnischer Zeit; s. II A 2.

Münzer (F.), Zu den Fasti Augurum. Hermes 52, S. 152—155.

Nehring (A.), Seele und Seelenkult bei Griechen, Italikern und Germanen. Breslau, Diss., 1917. 29 S. 8°.

Niederle (W.), Der Fetischismus in der griechischen Religion. Listy filolog. 42, S. 101—184.

Nilsson (M. P.), Die Anthesterien und die Aiora. Eranos 25, S. 181—200.

—, Studien zur Vorgeschichte des Weihnachtsfestes. 1: Kalendae Januariae. 2: Römische oder germanische Weihnachten? Arch. Rel. 19, S. 50—150.

—, Die Prozessionstypen im griechischen Kult. Mit einem Anhang über die dionysischen Prozessionen in Athen; s. II A 3

Oertel (Fr.), Die Liturgie. Studien zur ptolemäischen und kaiserlichen Verwaltung Ägyptens; s. II A 2.

Otto (W. F.), Lustrum. Rhein. Mus. 71, S. 17—40.

Paulovits (St.), Einige provinziale Denkmäler der griechisch-ägyptischen Religion; s. III C 3.

Philippson (R.), Zur Epikureischen Götterlehre. Hermes 51, S. 568—608.

Pohlenz (M.), Kronos und die Titanen. N. Jahrbb. kl. Alt. 19, S. 549—594.

—, Σαρδάνιος γέλως. Berl. ph. Woch. 1916, Sp. 949—952.

Preisendanz (K.), Zur Göttin Psyche. D. Litztg. 1917, Sp. 1427—1433.

Price (J. M.), Some observations on the financial importance of the temple; s. II A 2: Babylon.

*Quandt (W.), De Baccho ab Alexandri aetate in Asia Minore.* Rez.: *Ztschr. ö. Gymn. 67, S. 281—282 (J. Oehler).*

Quilling, Neptun mit dem Pelikan; s. III C 3.

Radermacher (L.), Die Anrufung der Thetis. (Philostratus, Heroicus p. 325, Kayser ed. maior.) Rhein. Mus. 71, S. 151—153.

Radermacher (L.), Die Gründung von Marseille. Ein Versuch zur Geschichte von Sage und Sitte. Rhein. Mus. 71, S. 1—16.
—, Μὴ θίγγανε. Wiener Studien 39, S. 170—171.
Reich (N.), Zur neueren Literatur über die heiligen Tiere des alten Ägyptens; s. II A 2.
Reichardt (Al.), Die Lieder der Salier und das Lied der Arvalbrüder. Leipzig, Teubner, 1916. 14 S. 8°.
Reitzenstein (R.), Die Göttin Psyche in der hellenistischen und frühchristlichen Literatur. Sitzber. Heid. Ak. 1917, 10, S. 1—111 (2 Taf.).
—, Zur Religionsgeschichte der Ptolemäer; s. II A 2.
Robbins (Fr. E.), The lot oracle at Delphi; s. II A 3.
Robert (C.), Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΠΑΡΑ ΦΕΡΕΚΥΔΗΙ. Hermes 52, S. 308—313.
—, Kleobis u. Biton; s. III A 1.
—, *Oedipus.* Rez.: *N. Jahrbb. kl. Alt. 1917, S. 562—570 (E. Bruhn).*
—, Polos; s. III A.
—, Das Urbild der Chimaira; s. III A.
Rodin (M.), The home of Serapis. Class. Jour. 11, 9.
*Roscher (W. H.), Neue Omphalosstudien.* Rez.: *Lit. Ztbl. 1916, 49 (E. Drerup).*
—, Die Zahl 50 in Mythus, Kultus, Epos u. Taktik der Hellenen u. anderer Völker, bes. der Semiten. Abh. kgl. s. Ges. 33, 5, S. 1—134 (3 Taf., 3 Abb.). Rez.: *Bayr. Bl. Gymn.-Schulw. 53, S. 360—361 (J. Schaefler); Woch. kl. Ph. 1917, 43 (H. Steuding); Berl. ph. Woch. 1917, 43 (W. Nestle); Lit. Ztbl. 1917, 29 (E. Drerup).*
Roßbach (O.), Hesiods Weltbild u. zu seinen neuen Bruchstücken. Berl. ph. Woch. 1917, Sp. 1501—1504.
Rutgers van der Loeff (A.), De formula quadam Eleusinia; s. II A 3.
—, De Sciris. Mnem. 44, S. 322—337.
Salač (A.), Die Tempel der ägyptischen Gottheiten auf Delos; s. II A 3.
*Samter (E.), Die Religion der Griechen.* Rez.: *Theol. Litztg. 1917, 14 (L. Ziehen).*
Schneider-Graziosi (G.), L'auguratorium del Palatino; s. II A 4.
Schröder (E.), »Walburg, die Sibylle«. Arch. Rel. 19, S. 196—200.
— (J. A.), De Amoris et Psyches fabella Apuleiana nova quadam ratione explicata. Amsterdam, Portielje, 1916. 5 Bl., 118 S. 8°.
— *(L. v.), Arische Religion Bd. 1, 2.* Rez.: *Theol. Litztg. 41, Sp. 393—395 (Fr. Kauffmann); Or. Litztg. 1916, 9—10 (M. Pancritius).*
Schröder, (O.), Ein Amulett aus Assur; s. II A 2.
—, Das Pantheon der Stadt Uruk; s. II A 2.
Schultz (W.), Marsuas. Or. Litztg. 1917, Sp. 324—327.
*Schwenn (Fr.), Die Menschenopfer bei den Griechen u. Römern.* Rez.: *Woch. kl. Ph. 1917, 44/45 (W. Nestle); Lit. Ztbl. 1917, 17 (Pr.).*
Schwind (A.), Der Mythus in Platons Phaidros. Blätt. Gymn.-Schulw. 53, S. 25—34.
Siecke (E.), Über einige mythologisch wichtige Tiere. Mythol. Bibl. 8, 4, S. 55—81.
Spiegelberg (W.), Eine Illustration der Ramessidenzeit zu dem ägyptischen Mythus vom Sonnenauge; s. III C 2.
—, Das Isis-Mysterium bei Firmicus Maternus. Arch. Rel. 19, S. 194—195.
Stengel (P.), Die εἰσαγωγὴ τοῦ Διονύσου ἀπὸ τῆς ἐσχάρας. Jahrb. Arch. Inst. 31, S. 340—344.
Stephan, Vorgeschichtliche Sternkunde u. Zeiteinteilung. Mannus 7, S. 213—248.
Tavenner (E.), Studies in magic from Latin literature. (Columbia Univ. Studies in class. philol. 9.) New York 1916. X, 155 S. 8°.
Theander (C.), Ὀλολυγή, ein sprachanalytischer Beitrag zur Geschichte der ägäisch-hellenischen Kultur. Eranos 25, S. 99—160.
Troje (L.), ΑΔΑΜ und ΖΩΗ. Eine Szene der altchristlichen Kunst in ihrem religionsgeschichtl. Zusammenhange. Sitzber. Heid. Ak. 1916, 17, S. 1—105 (1 Taf.).
Toutain (J.), Les cavernes sacrées dans l'antiquité grecque; s. II A 3.
—, Le culte du taureau Apis à Memphis; s. II A 2.
*Usener (H.), Religionsgeschichtliche Forschungen. Tl. 1. 2. Aufl.* Rez.: *D. Litztg. 1916, 26 (L. Ziehen).*
*Weber (W.), Ägyptisch-griechische Götter im Hellenismus.* Rez.: *Berl. ph. Woch. 1916, 50 (W. Aly).*
Weinreich (O.), Noch einmal ΑΚΟΑΙ (Marinos Vita Procli 32). Hermes 51, S. 624—629.
—, De dis ignotis quaestiones selectae. Arch. Rel. 18, S. 1—52.
—, Foucarts »Mystères d'Éleusis«; s. II A 3.
—, Kleinigkeiten. 1: Die Dreizehn als heilige Zahl. 2: Die Dreizahl der Begriffe. 3: Vom »Überschüssigen«. 4: Eine orphische Ewigkeitsformel. 5: Sakrale Zwölfzeiler.

6: Die böse Dreizehn. Arch. Rel. 18, S. 600—605.

Weinreich, (O.), Religiöse Stimmen der Völker. Arch. Rel. 19, S. 158—173.

—, Triskaidekadische Studien. Beiträge z. Gesch. der Zahlen. Relig. Versuche 16, 1, S. 1—124. Rez.: *Lit. Ztbl. 1917, 9 (E. v. Prittwitz-Gaffron); D. Litztg. 1917, 15 (M. Nilsson); Woch. kl. Phil. 1917, 35/36 (W. H. Roscher); Hess. Bl. f. Volkskunde 16, S. 99—101 (K. Nagel); Berl. ph. Woch. 1917, 50 (F. Boll).*

Weniger (L.), Losorakel bei Griechen u. Römern. Sokrates 5, S. 305—318.

—, Die monatliche Opferung in Olympia. II: Die Prozession; s. II A 3.

—, Die Seher von Olympia; s. II A 3.

Wiedemann (A.), Der Apis als Totenträger. Or. Litztg. 1917, Sp. 298—307.

—, Bild u. Zauber im alten Ägypten; s. II A 2.

Wigand (K.), Genius und Juno. Röm. germ. Korrbl. 9, S. 61—63.

Wissowa (G.), Interpretatio Romana. Römische Götter im Barbarenlande. Arch. Rel. 19, S. 1—49.

—, Das Prooemium von Vergils Georgica. Hermes 52, S. 92—104.

—, Zum Ritual der Arvalbrüder. Hermes 52, S. 321—347.

*Wyß (K.), Die Milch im Kultus der Griechen u. Römer.* Rez.: *Berl. ph. Woch. 1917, 25 (S. Wide).*

Ziehen (L.), Bericht über die griechischen Sakralaltertümer. Jahresber. Fortschr. kl. Alt. 43, Bd. 172, S. 31—129.

## I. ÖFFENTLICHES UND PRIVATES LEBEN.

Feldwirtschaft

Hahn (Ed.), Die Entstehung der Pflugkultur. Eine Erwiderung. Ztschr. Ethnol. 48, S. 340—348 (2 Abb.).

Harrison (F.), The crooked plow. Class. Jour. 11, 6.

Hofmeister (H.), Römische Pflugscharen? Korrbl. röm.-germ. Komm. 1, S. 42—43 (2 Abb.).

Loewenthal (John), Zur Erfindungsgeschichte des Pfluges. Ztschr. Ethnol. 48, S. 11—17.

Vogel (W.), Pflugbau-Skythen u. Hackbau-Skythen; s. II A 7.

Kleidung, Tracht

Bernhart (M.), Haartrachten römischer Kaiserinnen auf Münzen; s. II A 4.

Bonnet (H.), Die altägyptische Schurztracht; s. II A 2.

—, Die ägyptische Tracht bis zum Ende des Neuen Reiches; s. II A 2.

*Erbacher (K.), Griechisches Schuhwerk.* Rez.: *Woch. kl. Phil. 1917, 5 (H. Lamer).*

Kriegs- u. Seewesen, Bewaffnung.

Alexanderson (A. M.), Den grekiska trieren. Lunds Univ. Arsskrift. N. F. I, 9, 7. Rez.: *Berl. ph. Woch. 1917, 2 (E. Aßmann).*

Aßmann (E.), Die Uranfänge des Segelns. Ztschr. Ethnol. 48, S. 82—84.

Blümner (H.), Γωρυτός. Zu Hom. Od. XXI, 53. Berl. ph. Woch. 1917, Sp. 1211—1127.

*Domaszewski (A.), Die Rangordnung des röm. Heeres.* Rez.: *Századok 1916, S. 72—77 (G. Téglás).*

*Fischer (W.), Das römische Lager, insbesondere nach Livius.* Rez.: *Nord. Tidsskr. fil. 5, S. 159—160 (S. P. Thomas).*

Forrer (R.), Römische Geschützkugeln aus Straßburg i. E.; s. II B.

Fuchs (R.), Eine Katapultenbatterie zu Carthago; s. II A 5.

Große (R.), Die Rangordnung der römischen Armee des 4.—6. Jahrhunderts. Klio 15, S. 122—161.

Hennig (R.), Beiträge zur älteren Geschichte der Leuchttürme. Jahrb. Ver. deutscher Ingenieure 1914—15, S. 35—54.

—, Zur Geschichte der Leuchttürme im frühen Mittelalter. Prometheus 26, S. 241 ff.

Jahn (M.), Die Bewaffnung der Germanen in der älteren Eisenzeit. Mannusbibl. Nr. 16, 276 S. (1 Taf., 2 Krtn). Rez.: *Berl. ph. Woch. 1918, 3 (E. Anthes).*

Newman (H.), Ancient sea galleys with remarks on the method of propulsion of the greek trireme. Transact. R. Society liter. 33, 4.

Reinecke (P.), Der Bronzehelm von Saulgrub bei Garmisch. Prähist. Ztschr. 7, S. 179—188.

Riese (A.), Über die fünften Legionen und ihre Beinamen. Korrbl. röm.-germ. Komm. 1, S. 38—42.

Roßbach (O.), Anthologia Palatina VI 342 und X 38 (Stylis u. Kameoinschrift). Berl. ph. Woch. 1917, Sp. 437—442.

Schramm (E.), Erläuterung der Geschützbeschreibung bei Vitruvius X 10—12. Sitzber. pr. Ak. 1917, S. 718—734 (15 Abb.).

—, Das Geschütz von Ampurias; s. II A 6.

—, Vom Onager. Zeitschr. hist. Waffenkunde 7, 8.

*Steinwender (Th.), Die römische Taktik*

*zur Zeit der Manipularstellung.* Rez.: *Berl. ph. Woch. 1916, 37/38 (Lammert).*

Viedebantt (O.), Hannibal und die römische Heeresleitung bei Cannae. N. Jahrbb. kl. Alt. 19, S. 321—336 (1 Krte.)

*Tenne (A.), Kriegsschiffe zu den Zeiten der alten Griechen u. Römer.* Rez.: *Lit. Ztbl. 1916, 35 (W. Kolbe); D. Litztg. 1917, 29 (Ch. Voigt); Sokrates 4, S. 574—576 (E. Aßmann).*

Entgegnung Tenne u. M. C. P. Schmidt. Berl. ph. Woch. 1916, 982—984.

Thiersch (H.), Griechische Leuchtfeuer. Jahrb. Arch. Inst. 30, S. 213—237 (5 Abb.).

Víra (J.), Das pilum im römischen Heere der Kaiserzeit. Listy filol. 41, S. 19—23.

Wolff (G.), Zur Chronologie der Ziegelstempel der VIII. Legion. Röm.-germ. Korrbl. 9, S. 65—71.

Musik

Hahne (H.), Die Lure von Garlstadt; s. III E 1.

Panum (H.), Middelalderens Strengeinstrumenter od deres Forlöbere i Oldtiden. København, Lehmann & Stuge, 1915. 156 S. 8⁰. Rez.: *Berl. ph. Woch. 1917, 2 (Fr. Behn).*

Schriftwesen

Breasted (J. H.), The physical processes of writing in the early Orient and their relation to the origin of the alphabet; s. II A 2.

Sethe (K.), Der Ursprung des Alphabets. Nachr. Ges. Gött. Geschäftl. Mitt. 1916, S. 88—161.

Zucker (F.), Zur Frage des Papyrusmonopols; s. II A 2: Ägypten.

Theater

Allen (J. T.), Greek acting in the fifth century. Univ. of California Publ. in class. Phil. II, 15, S. 279—289. Rez.: *Woch. kl. Ph. 1916, 30/31 (H. Blümner).*

Bates (W. N.), A reminiscence of a satyr play; s. III E 1.

Bieber (M.), Die Herkunft des tragischen Kostüms. Jahrb. Arch. Inst. 32, S. 15—104 (1 Taf., 75 Abb.).

Boll (Fr.), Goethe und Platon über die Tragödie. Berl. ph. Woch. 1916, Sp. 1380 1381.

Clinton (C. C.), The technique of continuous action in Roman comedy. Chicago, Diss., 1915. 86 S. s. Bibl. 1915, Sp. 63. Rez.: *Berl. ph. Woch. 1917, 47 (A. Klotz).*

Fraenkel (Ed.), Der Agon in den Fröschen des Aristophanes. Jahresber. phil. Ver. (= Sokrates 4) 1916, S. 134—142.

Frickenhaus (Aug.), Zum Ursprung von Satyrspiel und Tragödie. Jahrb. Arch. Inst. 32, S. 1—15 (2 Abb.).

—, Die altgriechische Bühne; s. III B 3.

Groh (Fr.), Neuere Forschungen über das griechische Theater. Listy filol. 43 (1916), S. 11—20; 97—102; 305—310; 385—402 (2 Abb.).

Helmreich (Fr.), Der Chor im Drama des Aschylus. Tl. 1. Kempten, Pr., 1915. 52 S.

Herkenrath (R.), Die Handlung in Sophokles' Philoktet und ihr Bühnengott Herakles. Feldkirch, Privatgymn. Stella matutina, 1917. 40 S. 8⁰. Rez.: *Woch. kl. Ph. 1917, 43 (Draheim).*

Hofmann (Hans Hermann), Über den Zusammenhang zwischen Chorliedern u. Handlung in den erhaltenen Dramen des Euripides. Leipzig, Diss., 1916. 115 S. 8⁰. Rez.: *Woch. kl. Ph. 1917, 32 (W. Nestle).*

*Kaffenberger (H.), Das Dreischauspielergesetz in der griechischen Tragödie.* Rez.: *Woch. kl. Ph. 1917, 21 (Draheim).*

Körte (A.), Contaminare. Berl. ph. Woch. 1916, Sp. 979—981.

Krohn (F.), Fabam mimum. Berl. ph. Woch. 1916, Sp. 1015.

Müller (A.), Das attische Bühnenwesen; s. II A 3.

Münzer (F.), Faba mimus und Faberius scriba. Woch. kl. Ph. 1916, Sp. 1316—1320.

*Noack (F.), Σκηνὴ τραγική.* Rez.: *D. Litztg. 1916, 43 (W. Dörpfeld); Korrbl. gel. Schul. Würt. 23, S. 142—143 (W. Nestle); Woch. kl. Ph. 1917, 8/9 (W. Dörpfeld).*

Oellacher (H.), Zur Chronologie der altattischen Komödie. Wien. Stud. 38, S. 81—157 (1 Taf.).

*Petersen (E.), Die attische Tragödie als Bild- u. Bühnenkunst.* Rez.: *Berl. ph. Woch. 1916, 50 (N. Wecklein).*

Phoutrides (A. E.), The chorus of Euripides. Harvard Studies cl. phil. 27, S. 77—170.

Radermacher (L.), Der neue Aeschylus. Ztschr. ö. Gymn. 67, S. 577—600.

Schwering (W.), Die Entstehung des Wortes tragicomoedia. Indogerm. Forsch. 37, S. 139—141.

Sigg (H.), Die Aktionsart des Hauptspielers und der Nebenpersonen in den Sophokleischen Dramen, dargestellt am Oidipus Tyrannos. Bern, Diss., 1916. VIII, 160 S. 8⁰. Rez.: *Lit. Ztbl. 1917, 45 (K. Preisendanz); Berl. ph. Woch. 1917, 7 (F. Bucherer).*

*Skenika. M. Bieber, Kuchenform mit*

*Tragödienszene. A. Brueckner, Maske aus dem Kerameikos.* Rez.: *Lit. Ztbl. 1917, 26 (Ostern).*

Smith (Sh.), The early days of ballet: a comparison. Class. Jour. 12, S. 57—75.

Werner (H.), Metaphern u. Gleichnisse aus dem griechischen Theaterwesen. Zürich, Diss., 1915. 92 S. 8°.

Weberei

Feldhaus (Fr. M.), Der Onos in China. Arch. Anz. 1917, Sp. 10—13 (1 Abb.).

Gennep (A. van) et G. Jéquier, Le tissage aux cartons et son utilisation décorative dans l'Égypte ancienne; s. II A 2.

Johl (C. H.), Die Webestühle der Griechen u. Römer. Technolog.-terminolog. Studie. Kiel, Diss., 1917. IX, 71 S. 8°. Rez.: *Woch. kl. Ph. 1917, 46 (H. Blümner)*

Windrosen

Diels (H.), Zur Geschichte der Windrose. D. Litztg. 1917, Sp. 363—366.

Rehm (A.), Griechische Windrosen. Sitzber. k. b. Ak. 1916, 3, S. 1—104 (12 Abb.). Rez.: *Woch. kl. Ph. 1917, 38/39 (W. H. Roscher).*

Dessau (H.), Die Stadtverfassung von Tusculum; s. II A 4.

Diels (H.), Über die von Prokop beschriebene Kunstuhr von Gaza; s. II A 2.

Dörpfeld (W.), Die Bestattung der Toten bei Homer. Egyetemes Philologiai Közlöny 1916. S. 357—367 (ungar). Deutsch: in der Ungar. Rundschau 1917, 1. Heft.

E. T. M., An old Roman Game; s. II A 4.

Emmanuel (M.), The antique greek dance. London, Lane, 1916. (600 Abb.)

Haug (F.), Manticularii negotiatores. Röm.-germ. Korrbl. 9, S. 28.

Körner (O.), Das homerische Tiersystem und seine Bedeutung für die zoologische Systematik des Aristoteles. Wiesbaden, Bergmann, 1917. 30 S. 8°.

Kornemann (E.), Die Beamtendreizahl in Italien; s. II A 4.

Kuntze (Fr.), Das Wort Marmelade. N. Jahrbb. kl. Alt. 1918, S. 77—79.

Luschan (F. v.), Über Schlösser mit Fallriegeln. Ztschr. Ethnol. 48, S. 406—430 (20 Abb.).

Morawski (Kas.), Quaestiones convivales. Anz. Ak. Krakau 45. 1916 (auch S.-A.). B. ph. Woch. 1916, Sp. 1211.

Nagl (A.), Die Rechentafel der Alten. (Über eine Besprechung dieser Schrift durch J. L. Heiberg.) Num. Ztschr. 10, S. 8—10.

Neumann (K. J.), Staat und Gesellschaft der Griechen und Römer. D. Litztg. 1916, Sp. 1731—1738.

# REGISTER.

## I. AUTOREN.

* = Autor einer Rezension. ** = Autor einer rezensierten Schrift. Die eingeklammerten Zahlen deuten an, wie oft der Name auf derselben Seite erscheint.


Abbott (F. F.) 24
Abt (A.) 60
Adamantiou (A.) 22
Ahrem (M.) 34**
Alexanderson (A M.) 68**
Allen (J. T.) 69**
Aly 66*
Ambrosoli (S.) 54
Amélineau (E.) 6, 60
Amelung (W.) 16
Andriesescu (J.) 21, 51
Anson (L.) 54
Anthes (E.) 5*, 13*, 33*, 34, 36*, 37*, 41*, 42 (2)
Armini (H.) 56, 58**
Aßmann (E.) 68, 68*, 69*

Bahrfeldt (M. v.) 54
Bang (M.) 60
Bannier (W.) 16, 17*, 56 (4), 57*
Bärthold 34
Bates 1 (3), 51, 69
Baudissin (W. W. Graf v.) 60
Bauer (A.) 9, 56*
Bauer (W.) 29, 56
Baumgart (G.) 31
Baumstark (A.) 10**
Beazley (J. D.) 33, 49
Becker (A.) 60
Beckers (W. J.) 5
Beer (G.) 11*
Bees (N. A.) 19, 19*, 21, 32, 49, 56
Behn (F.) 34, 69*
Behrens (G.) 29, 32 (2), 34, 45 (2), 53, 58
Bella (R. H.) 26, 37*
Beloch (K. J.) 13
Belzner (E.) 19**, 35*
Bennet (T. P.) 41, 44
Berger (E.) 49**
Berndt (R.) 10*, 38*, 39*
Bernhart (M.) 24, 54, 67
Besnier (M.) 24*
Beth (K.) 8*, 60
Bethe (E.) 15, 34**, 49, 62
Bezold (C.) 60
Bickel (E.) 24, 60
Bieber (M.) 31**, 34*, 69, 70**
Bing (J.) 60
Birkner (F.) 17
Birnbaum (O.) 24, 42
Birt (Th.) 24 (2)
Bissing (F. W. v.) 6, 6**, 8*, 34, 44*
Blanchet (A.) 49**
Blinkenberg (Chr.) 19, 34, 45, 60
Bloesch (H.) 27
Blümner (H.) 16*, 23*, 34**, 37*, 39*, 41*, 68, 69*, 71*
Boak (A. E. R.) 18, 23
Boehn (F.) 16, 60
Boesch (P.) 15, 56, 60
Boethius (A.) 13
Boissier (A.) 9, 60
Boll (F.) 60 (6), 67*, 69
Bonhardt (L.) 6 (2)
Bonnet (H.) 6** (2), 67 (2)
Bork (F.) 14
Bouchier (E. S.) 12**, 26
Bourne (E.) 26**
Bousset (W.) 61
Boyd (C. E.) 24
Brambach (W.) 54
Brandenburg (E.) 14, 21, 61
Brate (E.) 45
Breasted (J. H.) 6, 69
Brückner 71**
Bruhn (E.) 65
Bucherer (F.) 70*
Buck (C. D.) 19, 56
Buday (A) 5*, 15, 42, 45
Buisson (E. W.) 14
Bulić (F.) 18
Bulle (H.) 29**, 40*
Buschor (E.) 33, 45, 49
Butler (H. C.) 12**, 41

Cabre Aguilo (I.) 28**, 49 (2)
Cagnat 27, 38
Calhoun (G. M.) 15
Cantarelli (L.) 17, 24
Capart (J.) 7**
Capelle (P.) 61
Capelle (W.) 18
Caskey (L. D.) 30, 45
Caspari (F.) 42
Cauer (F.) 22*
Cauer (P.) 34*, 35*, 40*
Chadwick (H. M.) 35**
Chapot (V.) 12*, 15, 38
Chipiez (Ch.) 38
Clinton (C. C.) 69**
Cohn-Wiener (E.) 35
Como (I.) 58
Constans (L. A.) 12*, 27
Corssen (P.) 61
Coulanges (Fustel de) 61
Cramer (F.) 60 (2)
Crusius (O.) 4
Cumont (F.) 60**
Cuntz (O.) 20, 56
Cuq (E.) 24**
Curtius (L.) 35**
Dall' Osso (I.) 28
Dalman (G.) 11 (2)
Daniel (Mc. W. B.) 9
Danielsson (O. A.) 20*
Debrunner (A.) 50*
Dehio (G.) 22
Delbrueck (R.) 23, 45, 45**
Démole (E.) 61
Deonna (W.) 31, 51
Dessau (H.) 27 (2), 58, 58**, 71
Deubner (L.) 4
Dibelius (M.) 61
Diehl (Ch.) 6, 25
Diels (H.) 10, 35**, 41, 61, 71 (2)
Dimov (V.) 17
Dittenberger (W.) 56** (2)
Döhring (A.) 61**, 61 (2)
Domaszewski (A. v.) 5, 15, 25**, 58, 68**
Dombart (Th.) 9, 41** (2)
Dornyay (B.) 45, 58
Dörpfeld (W.) 19*, 70* (2), 72
Draheim 45, 52*, 61, 70* (2)
Drerup (E.) 35**, 65* (2)
Drexel (F.) 2, 24**, 53
Droop (J. P.) 35

Duhn (F. v.) 21, 33**, 48
Eberhard (E.) 19*
Eder (R.) 53
Egg (W.) 35
Egger (R.) 42**
Ehrenreich (P.) 61
Eisen (G. A.) 9 (2), 45, 52 (2)
Eitrem (S.) 61 (2)
Emmanuel (M.) 72
Endres (F. C.) 11
Engers (H.) 7
Erbacher (K.) 68**
Erman (A.) 7, 25, 32*, 42, 62
Escherich (M.) 35
Evans (A.) 35
Fabia (P.) 49
Fabricius (E.) 23, 42**, 49
Fechheimer (H.) 7, 44
Fehrle (E.) 62*
Feist (S.) 35
Feldhaus (F. M.) 71
Ferguson (W. S.) 15, 56
Fiechter (E.) 13*, 42
Figulla (H. H.) 17
Filow (B.) 17 (2), 22, 35
Findly (G. v.) 42
Fischer (W.) 68**
Fleury (S.) 35
Folnesics (H.) 25
Forrer (R.) 34, 42, 42**, 53, 58, 68
Foucart (P.) 18, 32*
Fowler (H. N.) 44
Fowler (W. W.) 62**
Frank (T.) 25
Franke (A.) 18, 42
Fränkel (Ch.) 50**
Fränkel (E.) 69
Franze (J.) 30, 45
Frech (F.) 19
Fredrich (C.) 18**
Frey (D.) 24
Frickenhaus (A.) 13 (2), 42 (2), 70 (2)
Friedländer (P.) 35**
Fritze (H. v.) 20, 54
Frost (K. T.) 38
Frothingham (A. L.) 62
Fuchs (R.) 27, 68
Furchheim (F.) 23**
Gardthausen (V.) 23, 27, 54
Gauckler (P.) 27
Gauthier 7
Geiger (F.) 12
Gelber (A.) 13**
Gelder (H. v.) 36
Gelzer (M.) 8*
Gennep (A. v.) 7**, 71
Gerhard (G. A.) 62, 62**
Gerin (P.) 54
Gering (H.) 62
Gerland (E.) 10*, 17, 17*, 18*
Gerloff (O.) 38
Gersbach (A.) 41
Gianelli (G.) 62
Glück (H.) 12, 31, 42, 44
Gnirs (A.) 22** (2), 27, 42, 43
Goeßler (P.) 14*, 45
Goldschmidt (F.) 29
Gomez-Moreno (M.) 28
Götze (A.) 40*
Gradenwitz (O.) 23, 58
Grapow (H.) 8*
Graul (R.) 36
Greßmann (H.) 9, 62
Grienberger (v.) 25, 58
Groh (F.) 15, 56, 70
Groß (H.) 5**, 6
Große (R.) 68
Gruppe (O.) 63*
Gsell (H.) 27 (2)
Gummerus (H.) 53
Günther (A.) 51, 54
Gustavs (P.) 10, 17
Guyer (S.) 10
Habich (G.) 26, 33, 54
Hadaczek (Ch.) 36
Hahn (E.) 67
Hahne (H.) 51, 69
Hähnle (K.) 22**, 53
Hahr (A.) 45
Hall (H. R.) 7**
Hamann (R.) 36
Hamburg (L.) 23**, 50, 53
Handcock (P. S. P.) 11
Hänni (P. R.) 36
Hardy (E. G.) 23, 56
Harnack (A. v.) 26
Harrer (G. A.) 12**
Harris (J. R.) 62
Harrison (F.) 67
Hartmann (A.) 62
Hartmann (R.) 12
Hastings (J.) 61
Haug (F.) 58, 58**, 59**, 72
Hausenstein (W.) 36
Hauser (K.) 20**, 56
Haussoulier (B.) 3
Hehn (V.) 22
Heiberg 72*
Hekler (A.), 16* 30, 30*, 45 (2), 46*, 48
Helbing (R.) 56**
Helm (R.) 37*, 63*
Helmreich (F.) 70
Hennig (R.) 11, 68 (2)
Hense (J.) 36**
Herbig (G.) 23, 25, 45, 58, 62 (2)
Herkenrath (R.) 70**
Hernandez Pacheco (E.) 28 (2), 50
Herrfahrdt (H.) 36
Herrmann (P.) 31, 46, 49 (2), 50
Hertlein (F.) 45 (2), 46
Herz Pascha (M). 9
Hesselmeyer 27
Hewitt (J. W.) 62
Hiller von Gaertringen (F.) 12*, 13*, 20*, 21, 32*, 56 (3)
Hilzheimer (M.) 7
Hirschfeld (O.) 58
Hirt (H.) 55
Hoeber (F.) 36
Hoech (G. Th.) 43, 54
Hoenes (Th.) 5
Hoernes (M.) 36, 36*
Hoffmann (F.) 39*
Hoffmann (O.) 18*
Hofmann (H. H.) 70**
Hofmeister (H.) 67
Hohl (E.) 25*, 54
Hohlwein (N.) 7**
Holwerda (J. H.) 31
Horneffer (A.) 62
Hörter (P.) 46
Hrozný (F.) 14, 14*, 17
Huhn (F.) 62
Hülsen (Ch.) 23 (2), 25, 50, 58, 58*
Hünerberg (Ch.) 62
Hüsing (G.) 62
Illing (K. E.) 19, 55
Imhoof-Blumer (F.) 27, 54, 62
Jacoby (A.) 62
Jahn (M.) 68**
Jensen (P.) 14*, 37*
Jentsch (H.) 15
Jéquier (G.) 7**
Jeremias (A.) 37**
Jiráni (O.) 62
Jodl (F.) 37
Johannsen (O.) 51
Johl (C. H.) 71**
Jolles (A.) 37
Jordan (L. H.) 62
Jülicher (A.) 25*
Junker (H.) 62
Jüthner (J.) 35*
Kaffenberger (H.) 70**
Kahrstedt (U.) 27**
Kampen (A. van) 5
Karabacek (v.) 50, 63
Karge (P.) 12
Karo (G.) 13
Kauffmann (F.) 65*
Kaufmann (C. M.) 10, 53, 55**
Kautzsch (R.) 37
Kazarow (G. J.) 17, 22 (3), 46
Keil (B. 20, 57, 63**
Keil (J.) 19**, 20**
Kern (O.), 13**, 15, 18*, 20, 57 (2), 63 (3), 63**
Keune (J. B.) 46, 59 (3), 63
Keyßner (G.) 37
King (G. G.) 28, 43
Kiock (A.) 63
Kirchner (J.) 15, 16, 56, 57
Klebs (L.) 44**
Klein (W.) 46
Klotz (A.) 6 *
Kluge (Th.) 21*
Knapp (Ch.) 25**
Knieschke 11
Koch (H.) 27, 37, 46, 50
Koepp (F.) 3, 5*, 22*, 29, 36*, 37 (2), 37*, 37**, 46
Kohl (H.) 10**
Kohl (O.) 43, 50, 59

Kolbe (W.) 15, 18, 57, 69*
Körber (K. 59)
Kornemann 15, 22, 55, 72
Körner (O.) 72
Körte (A.) 16, 18, 37, 63 (2), 70
Körte (G.) 19, 23, 31, 46 (3), 50, 53
Kortleitner (H.) 63
Krämer (A.) 25*
Krauß (S.) 10, 10*
Kretschmer (P.) 23, 59, 63
Krischen (F.) 21, 43
Krohn (F.) 70
Kroll (W.) 4, 63
Kromayer (J.) 27*
Krüger (E.) 34 (2), 43**, 46, 63
Kubitschek (W.) 5, 5*, 9, 10, 12, 21, 54 (3)
Kunicke (H.) 63
Kuntze (F.) 72
Kunz (G. Fr.) 51
Kuruniotis (K.) 19, 46
Kusel (H.) 31, 46

Lackeit (C.) 63**
Lamer (H.) 14*, 18, 19, 22*, 23*, 34*, 35*, 36*, 37, 37*, 39*, 40*, 68*
Lammert (E.) 69*
Landersdorfer (P. S.) 9, 63
Láng (F.) 30, 54
Láng (M.) 22, 29, 46
Langer (F.) 63**
Lantier (R.) 28, 28*
Larfeld (W.) 56* (2), 57**
Latte (K.) 63**
Laurand (L.) 37**
Leaf (W.) 37**
Leeuw (G. van der) 7**, 63
Lehmann (K.) 23
Lehmann (V.) 23
Lehmann-Haupt (C. F.) 16, 57
Lehner (H.) 30 (2), 37, 43, 59
Leiling (H.) 5
Leipoldt 6*, 7, 39*, 63
Lejay (P.) 4
Lenschau (Th.) 16, 20*, 26*
Leonhard (R.) 21**
Leuchs (K.) 20
Leuken (E.) 7, 11
Lietzmann (H.) 10*, 25**, 41*
Lippold (G.) 46**
Lipschütz (A.) 17
Lipsius (J. H.) 16 (4), 57
Littmann 9, 12, 12**, 21**, 55
Loch (E.) 17, 57
Loeff (Rutgers van der) 18, 65 (2)
Loeschcke (G.) 46
Loewe (H.) 3
Loewenthal (J.) 38, 67
Lohr (F.) 25**, 27*
Löwy (E.) 13, 46
Luce (St. B.) 50
Luckenbach (H.) 38**
Lundström (V.) 25, 59
Luschan (F. v.) 72

Maas (M.) 13
Magie (D.) 12
Malten (L.) 64**
Marchi (A. de) 24
Marschall (F. H.) 57
Marshall (L. F.) 32
Martin (R.) 37*
Massarette (J.) 3
Mattiauda (B.) 26
Mau (A.) 24**
Maviglia 46**
Mayer (C.) 64
Mayer (M.) 22**
Mayr (A.) 28**
Mehlis (C.) 52
Meißner (B.) 11, 14, 44
Meltzer (H.) 63*
Mentz 3
Mercklin (E. v.) 50
Meringer (R.) 43
Merle (H.) 17
Merlin (H.) 24*
Meyer (C.) 54
Meyer (E.) 14**
Meyer (P. M.) 7
Michon (E.) 14**, 15**, 57
Mickley 11
Mihalik (J.) 53
Miller (K.) 5**
Millet (G.) 17, 43
Mischkowski (H.) 64
Modica (M.) 7
Morawski (K.) 72
Morey 25, 50
Moritz (B.) 6** 12**, 64
Mortet (V.) 38
Mötefindt (H.) 38, 52, 53
Müller (A.) 16**, 70
Müller (B. A.) 31, 38, 57
Müller (K.) 20 (2), 46
Müller (V. K.) 19, 46
Münzer (F.) 64, 70
Musil (A.) 6
Muuß (R.) 10, 42
Mygind (H.) 24 (2)
Myres (J. L.) 38

Nachod (H.) 23, 46
Nagel (K.) 67*
Nagl (A.) 72
Neeb 43
Neergaard (C.) 52
Nehring (A.) 64
Nestle (W.) 65*, 66*, 70* (2)
Neumann (C. W.) 38
Neumann (K. J.) 22, 25, 72
Neuß (W.) 31, 53
Newell (E. T.) 12, 55
Newman (H.) 68
Niebuhr (C.) 7
Niederle (W.) 64
Nilsson (M. P.) 15, 64 (3), 67*
Noack (F.) 13, 43, 70**
Nohl 58*
Norwood (G.) 19, 57
Nowotny (E.) 55

Oberhummer (G.) 13**
Oehler (J.) 64*
Oellacher (H.) 70
Oelmann 43
Oertel (F.) 7, 64
Oestreich 15
Oldfath r (W. A.) 20, 3
Öllinger (P.) 28
Orbaan (J. A. F.) 3
Orth (E. v.) 38
Ostern (H.) 29*, 34*, 43*, 71*
Otto (W.) 14 (2), 20*, 64
Oxé (A.) 32, 59

Pagenstecher (R.) 22, 22*, 24* 29*, 38, 46, 49*, 50 (2), 53
Pallat (L.) 37
Pancritius (M.) 66*
Panum (H.) 69**
Pareti (L.) 26**
Pârvan (V.) 21
Pastor (L. v.) 25**
Paulovics (St.) 30, 47 (2), 64
Perrot (G.) 38**
Petersen (E.) 50, 70**
Pfuhl (E.) 50
Philipp (H.) 12*, 18*, 21*, 34*
Philippson (A.) 64
Phoutrides (A. E.) 70
Pick (B.) 55
Pieper (M.) 6*
Piganio (A.) 25
Pistorius (H.) 20**
Pohlenz (M.) 64
Pomtow (H.) 18, 47, 57 (2)
Poppelreuter 47
Poralla (P.) 22**
Posta (B. v.) 38, 47, 52
Pottier (E.) 10
Poulsen (F.) 18, 38, 39**, 47
Preisendanz (K.) 64, 70*
Preisigke (F.) 10**, 21, 39**, 57
Premerstein (A. v.) 20**
Prestel (J.) 43**
Price (J. M.) 9, 64
Prinz (H.) 9
Prittwitz-Gaffron (E. v.) 67*
Profumo (A.) 25
Przychowski (W. v.) 44

Quandt (W.) 64**
Quilling 47 (4), 59, 64

Radermacher (L.) 64, 65 (2), 70*
Ranke (H.) 32*
Rapaics (R.) 39
Reber (B.) 52
Redisch (H.) 42
Regling (K.) 48*
Rehm (A.) 71**
Reich (N.) 8, 65
Reichenbach 29
Reichardt, (A.) 65

Reinecke (P.) 43 (2), 52, 53 (2), 68
Reisinger (E.) 13**, 33, 52
Reitzenstein (R.) 3 (2), 8, 65 (2)
Rescher 21*
Reutter (L.) 52
Revay (J.) 26*
Riba (M.) 25**, 59
Ricci (S.) 54
Richter (G. M. A.) 33, 50
Rider (B. C.) 13, 43
Riepl (W.) 28
Riese (A.) 55, 59, 68
Ritterling (E.) 4, 27, 34, 47, 58*, 59 (3)
Robbins (Fr. E.) 18, 65
Robert (C.) 31*, 33*, 39**, 46, 47 (4), 50 (2), 65 (4), 65**
Rodenwaldt (G.) 26, 39, 47, 51
Rodin (M.) 65
Roeder (G.) 6*, 7* (2), 8**, 9*, 44*
Rolfe (J. C.) 33, 59
Rösch (G.) 21**
Roscher (W. H.) 8*, 65** (2), 67*, 71*
Rosenberg (A.) 24, 52, 59
Rosenberg (M.) 52
Rosenthal (G.) 37* (2)
Rosenthal (O.) 8, 44
Roßbach (O.) 65, 68
Roussel (P.) 18
Ruge (W.) 20*
Sabersky 23*
Sadée (E.) 3, 25*
Salač (A.) 16, 18
Salonius 18**, 57
Samter (E.) 24*, 62*, 65**
Sartiaux (F.) 15, 47
Sauer (B.) 4, 16, 31*, 34*, 39, 40*
Sauerlandt (M.) 47
Sayce (A. H.) 33, 39
Scaglia (S.) 39
Scala (R. v.) 14**, 59
Schäfler (J.) 65*
Schafnitzl (W.) 39
Scharp (H. J.) 55
Scheel (W.) 25*
Scheindler (A.) 19
Scherling (K.) 53, 57, 59
Schiefferdecker (P.) 47
Schmidt (H.) 28
Schmidt (K. F. W.) 61*
Schmidt (M. C. P.) 69
Schneider (F.) 25*
Schneider-Graziosi (G.) 26, 65
Schnyder (W.) 53, 59
Schober (A.) 39*, 40*
Schöne (H.) 26
Schottmüller (F.) 44, 52
Schrader (Fr.) 20
Schrader (O.) 39
Schramm (E.) 28, 68 (3)
Schröder (B.) 29, 30, 47 (3)
Schröder (E.) 65
Schröder (J. A.) 65
Schroeder (L. v.) 65**
Schroeder (O.) 9, 13, 42*, 66 (2)
Schubart (W.) 8*
Schuchhardt (C.) 43, 52**
Schück (H.) 26
Schulten (A.) 28, 59*
Schultess (O.) 3
Schumacher (K.) 32 (4), 33** 39, 47, 48
Schütte (G.) 6
Schwartz (E.) 42
Schwenn (F.) 66**
Schwenzner (W.) 9
Schwering (W.) 70
Schwind (A.) 66
Segelken (H.) 4
Sepp (B.) 42*
Sethe (K.) 8 (4), 44, 52, 55, 69
Seunig (V.) 39**
Shear (Th. L.) 21, 48
Siecke (E.) 66
Sieveking (J.) 26 (2), 29**, 33 (2), 48 (3), 53
Sigg (H.) 70**
Sitte (H.) 33**, 48
Sitzler (J.) 9
Six (J.) 10, 51
Sixt 58**, 59**
Small (W.) 61
Smit (E. L.) 28, 39
Smith (Sh.) 71
Sogliano (A.) 24**
Sörgel (H.) 41
Speltz (A.) 49
Spiegelberg (W.) 10**, 44, 66 (2)
Sprater (E.) 48
Springer (A.) 39**
Spyropulos (A.) 19
Stein (A.) 8**, 26, 58*
Steindorff (G.) 44
Steiner (A.) 28, 59
Steinmetz (G.) 5*, 40 (2), 59
Steinwender (Th.) 68**
Stengel (P.) 56* (2), 66
Stephan 66
Stern (E. v.) 16, 18, 22* (2), 29, 57, 63
Steuding (H.) 65*
Sticotti (P.) 18**
Streck (M.) 12
Struck (A.) 13**, 14**
Strzygowski (I.) 40**
Stückelberg (E. A.) 48**
Studniczka (F.) 16, 40**, 48 (3)
Sundwall (J.) 20**
Supka (G.) 40, 52
Swift (E. H.) 20, 48
Swindler (M. H.) 30, 51, 53
Swoboda (H.) 15, 57*
Sybel (L. v) 40, 51
Tavenner (E.) 66
Taylor (L. R.) 24**
Téglás (G.) 15, 68
Tenne (A.) 69, 69*
Thallóczy (L. v.) 19**
Theander (C.) 40, 66
Thiersch (H.) 69
Thieme (U.) 38
Thomas (E.) 58*
Thomas (S. P.) 68*
Thomsen (P.) 6*, 6**, 11 (3), 12*
Timme (P.) 12
Tobler (G.) 3
Toutain (J.) 10, 14, 32*, 66 (2)
Treidler (H.) 19
Trendelenburg (A.) 37*, 40**, 48*
Treu (G.) 40
Troje 51, 66
Tschilingirow (D.) 17, 48
Tschumi (O.) 48
Ude-Bernays (H.) 4
Unger (E.) 9, 11**, 12, 20, 31 (4), 44 (3), 44*, 45
Urlichs (H. L.) 21, 46*
Usener (H.) 66**
Utitz (E.) 36*
Vari (R.) 34
Viedebantt (O.) 55, 69
Vik (K.) 51
Viollier (D.) 52
Vira (J.) 69
Voetter (O.) 55 (3)
Vogel (W.) 28, 67
Voigt (Ch.) 69*
Volbach (W. Fr.) 32, 54
Vollgraff (G.) 15, 16, 57 (3), 60
Wackernagel (J.) 23, 60
Wagner (Fr.) 2, 29, 48, 60
Wagner (R.) 13*, 14*
Waldmann (E.) 29, 48
Walek (T.) 14
Walters (H. B.) 32**, 40
Waser (O.) 21*, 23*, 34*, 35*, 36*, 40**, 48**
Watzinger (C.) 10**
Weber (L.) 55
Weber (W.) 3, 66**
Wecklein (N.) 70*
Weege (F.) 23, 51
Weicker (G.) 40
Weidner (E. F.) 14, 17
Weigand (G.) 19*
Weilbach (Fr.) 16, 21, 43 (2)
Weinreich (O.) 18 (2), 61, 66 (4), 67, 67**
Weiß (J.) 14
Weißbach (F. H.) 11*, 55 (2)
Weller (Ch. H.) 16**
Wendland (A.) 22
Wenger (L.) 22**, 26
Weniger (L.) 2 2, 57 (3)
Werner (H.) 1
Wessely (C.) 7*, 10*
West (L. C.) 8
Wide (S.) 64, 67*
Wiedemann (A.) 8, 31, 44*, 48, 49, 52, 53, 67 (2)
Wiegand (Th.) 30, 35, 48
Wieser (F. v.) 24, 48
Wigand (K.) 11, 48, 48**, 51, 60, 67
Wilamowitz (U. v.) 2, 3, 40**

Wilhelm (A.) 17**, 56* 57 (2)
Wilpert (J.) 26, 51
Wilser (L.) 41
Winkelmann (F.) 43
Winter (F.) 24, 30, 41 (2), 51
Wirtz 35*
Wissowa (G.) 49, 58*, 67
Witkowski (St.) 19, 57
Woelcke (K.) 49
Woermann (K.) 38**, 41, 41**
Wolff (G.) 41**, 42*, 44, 54, 69
Wollanka (J.) 30**, 49
Wolters (P.) 3 (2), 26, 33 (4), 41**, 49, 55
Wreszinki (W.) 7*, 8*, 8**, 41*, 44*
Wulff (K.) 14
Wulff (O.) 41, 41**
Wunderer (W.) 39*, 45*
Wurm (A.) 26, 51
Wymer (J. E.) 44
Wyß (K.) 67**
Ziebarth (E.) 18, 57
Ziehen (J.) 40*
Ziehen (L.) 15*, 63*, 65*, 66*, 67
Zimmermann (A.) 26
Zimmermann (E. H.) 51
Zucker (F.) 9, 69.

## II. ZEITSCHRIFTEN.

Die eingeklammerten Zahlen deuten an, wie oft die Zeitschrift auf derselben Seite erscheint.

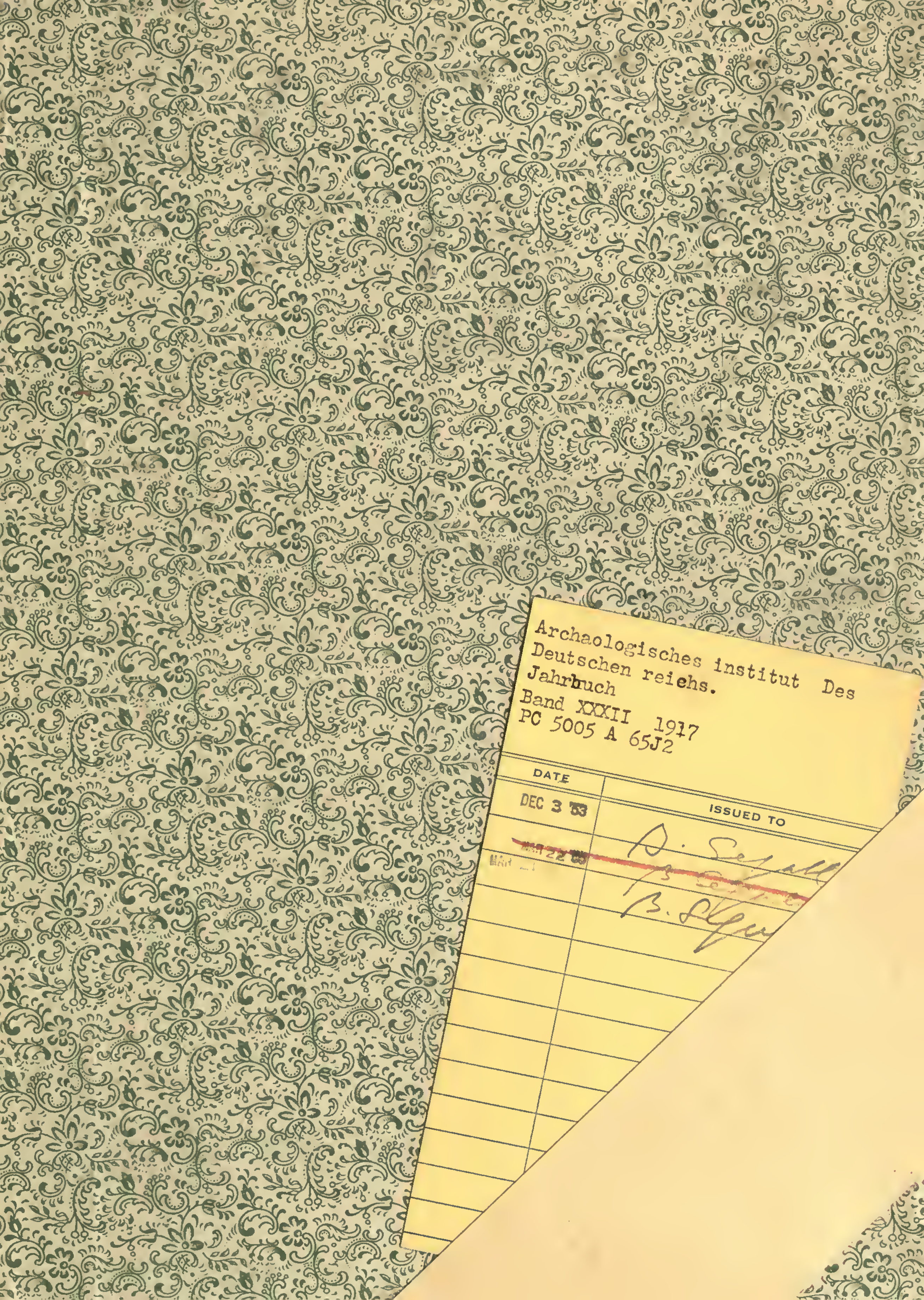
Aarbøger Nord Oldkynd 52
Abhandlungen der Heidelberger Akademie 25
Abhandlungen der K. Preußischen Akademie der Wissenschaften 10, 25
Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften in Göttingen 38
Abhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften 55
Anzeigen, Göttingische gelehrte 5, 8 (3), 18, 20, 25, 27, 31, 33, 34, 40
Anzeiger der Krakauer Akademie 72
Anzeiger, Archäologischer, des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts 3 (4), 4 (3), 5, 17, 19, 20, 21, 22, 27, 30 (2), 31, 50, 55, 71
Anzeiger für schweizerische Altertumskunde 31, 52 (2), 53 (2), 55
Arbeiten des Kunsthistorischen Instituts, Wien 12
Archiv für Anthropologie 47
Archiv für Religionswissenschaft 4, 8, 18 (2), 21, 60 (3), 61 (2), 62, 63, 64, 66 (2), 67 (3)
Archiv, Weltwirtschaftliches 9
Art and Archaeology 34
Athenaeum, The 2, 3, 19*, 37
Beiträge zur bayerischen Kirchengeschichte 59
Berichte der Römisch-Germanischen Kommission 2 (2), 3 (1), 4, 5, 39, 44, 55
Biblioteka, Bulgarska 22
Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler 44
Bibliothek, Mythologische 63, 66
Bibliothèque de l'École française d'Athènes et de Rome 18, 25
Bibliothèque de l'École des hautes-études 6, 17
Blätter für das Gymnasial-Schulwesen 1, 35, 39, 45
Blätter, Bayerische, für das Gymnasial-Schulwesen 39, 65, 66
Blätter, Hessische, für Volkskunde 63, 67
Broschüren, Frankfurter zeitgemäße 36
Bulletin de la Société archéologique Bulgare 17 (3), 17**
Bulletin of the University of Texas 15
Bulletino di archeologia e storia Dalmata 18
Denkmäler, Antike 33, 35, 47, 48 (2), 49, 51
Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien 62
Dolgozatok az Erdélyi Muzeumból 5, 15, 45, 47
Eranos 40, 45, 53, 56, 64, 66
Értesítö, Akademiai 15, 37
Értesítö, Archaeologiai 39, 42
Forschungen, Indogermanische 25, 55, 70
Forschungen zur Religion und Literatur des Alten und Neuen Testaments 37, 50
Geschichtsblätter, D. 38
Globe, Le 9
Glotta 23, 63
Grenzboten 18
Gymnasium, Das humanistische 3
Heimatblätter, Nassauische 34
Hermes 15 (3), 16 (3), 18 (2), 20 (3), 26, 27, 29, 45, 50, 53, 54, 55, 60, 62 (2), 63 (2), 64, 65, 66, 67 (2)
Hochland, Das 28
Islam, Der 9 (2), 21, 35
Jahrbuch für die Geschichte Elsaß-Lothringens 58
Jahrbuch der Bulgarischen Archäologischen Gesellschaft 17**
Jahrbuch der Gesellschaft für lothringische Geschichte 59
Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts 1, 16 (3), 19, 20, 21, 23, 30, 33, 42, 45, 46, 47 (2), 49, 50 (2), 65, 66, 69 (2), 70
Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der k. k. Zentralkommission 22
Jahrbuch, Münchener 33
Jahrbuch des Vereins deutscher Ingenieure 68
Jahrbücher, Bonner 3, 24, 30 (2), 34, 38, 41, 43 (3), 47, 48, 51, 52 (2)
Jahrbücher, Neue, für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Pädagogik 3, 4, 18 (2), 28, 36, 37, 48, 58, 60, 63, 64, 69, 72
Jahrbücher, Neue, für klassische Philologie 15
Jahresberichte der Schweizer Gesellschaft für Urgeschichte 51
Jahresberichte des philologischen Vereins Berlin 23
Jahresberichte über den Fortschritt der klassischen Altertumswissenschaft 4
Janus 24
Journal, American, of Archaeology 1 (3), 9, 16, 19, 20 (3), 23, 30 (2), 33 (3), 50 (2), 51, 52 (2), 62
Journal, American, of sem. languages 6, 9
Journal, the classical 25, 65, 67, 71
Journal, the Museum 33
Journal, des Savants 3, 4, 10, 12 (2), 15, 24 (2), 27, 28, 32 (2), 50
Kirchenzeitung, Allgemeine evangelisch-lutherische 7

Klio 3, 6 (2), 10, 14, 15 (2), 18, 21, 22, 23, 27, 29, 38, 56, 68
Korrespondenzblatt der Deutschen Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte 8, 17, 29, 34, 35
Korrespondenzblatt, Römisch-Germanisches 27, 28, 29 (3), 32 (3), 43, 46, 47 (2), 48 (3), 50, 59 (2), 60, 61
Korrespondenzblatt der Römisch-Germanischen Kommission 33, 34 (2), 36, 37, 43 (4), 45 (3), 46 (3), 47 (2), 48 (1), 49 (2), 50, 51, 53 (3), 58 (4), 59 (3), 60, 67 (2), 68, 69, 72
Korrespondenzblatt des Gesamtvereins 32 (2), 34, 42, 46 (2), 55, 59
Korrespondenzblatt gel. Schulen Württembergs 70
Közlöny, Egyetemes philologiai 26, 72
Kunst und Künstler 29, 30
Kunstchronik 3 (4), 9
Lehrmeister-Bücherei 34
Listy filolog. 16, 18, 55, 62, 64, 69, 70
Literaturblatt, Theologisches 6, 10, 39
Literaturzeitung, Deutsche 7 (2), 8, 13, 17, 18*, 20, 21*, 23, 25 (2), 26, 28, 34, 35, 36 (2), 41, 42, 50, 56, 58, 60, 63, 64, 66, 67, 69, 70, 71, 72
Literaturzeitung, Orientalistische 7, 8, 9, 14 (2), 17, 21, 31, 32, 41, 42, 44 (3), 61, 62, 66 (2), 67
Literaturzeitung, Theologische 10, 14, 26, 41, 63, 65 (2)
Logos 36
Mannus 52, 60, 66
Mémoires d'archéologie et d'ethnographie comparées 7
Mem. R. Ist. lombardo di scienze 62
Mitteilungen der Kgl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen 3 (2)
Mitteilungen der k. k. Geographischen Gesellschaft 14, 20
Mitteilungen der Vorderasiatischen Gesellschaft 9 (3)
Mitteilungen des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung 22, 26, 48 (2)
Mitteilungen, Petermanns 10
Mitteilungen, der k. k. Zentralkommission 22, 25, 27, 53
Mnemosyne 7, 15, 16, 18, 60, 65
Monatshefte für Kunstwissenschaft 40, 52 (2)
Monatsschrift für den Orient 10
Monatsschrift, Ö., für den Orient 38
Münzfunde, Blätter für 24
Münzzeitung, Frankfurter 21, 26, 54 (2), 55
Museon 10
Museum, Rheinisches, für Philologie 16 (2), 21, 24 (2), 49, 55, 64 (2), 65
Múzeumi és könyvtári Ertesitö 45, 53
Nachrichten der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen 8, 69
Natur und Geisteswelt, Aus 11
Nomisma 20
Nord und Süd 15
Orient, Der alte 9
Orientgesellschaft, Wissenschaftliche Veröffentlichungen 17
Oversigt Kgl. Danske Vidensk.-Sels Forhandl. 32
Palästinajahrbuch des Deutschen Evangelischen Instituts für Altertumswissenschaft des Heiligen Landes zu Jerusalem 4, 11 (2)
Philologus 9, 15, 23
Philology, Classical 8, 18, 23, 24
Prometheus 68
Quartalschrift, Römische, für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte 25
Quarterly, The classical 19, 23
Rendiconti, Accademia dei Lincei 24
Rendiconti, Ist. Lomb. di scienze 24
Repertorium für Kunstwissenschaft 32, 40, 49
Review educational 25
Revue, D. 21
Rundschau, Österreichische 19
Rundschau, Ungarische 72
Rundschau, Schweizerische numismatische 27
Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften 5, 15, 23, 25, 28, 38, 61, 65, 66
Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften zu Wien 43, 50
Sitzungsberichte der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften 3, 39
Sitzungsberichte der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften 2, 4 (2), 7, 15, 43, 57, 58, 61, 68
Sokrates 3, 6, 10, 14, 16, 24, 25, 34, 35 (3), 36, 37, 39, 40, 46, 56 (2), 57, 58, 60 (3), 67, 69 (2)
Sonderschriften des österreichischen Archäologischen Instituts 42
Studien und Forschungen zur Menschen- und Völkerkunde 10, 16, 28
Studien, Semitistische 14
Studien, Wiener 62, 65, 70
Studies, Harward, of classical philology 70
Szazadok 68
Szemle, Történeti 29
Tidskrift, Geogr. 6
Tidskrift, Nordisk, for filologi 14, 60, 68
Tidskrift, Svensk human. 25, 59
Transactions and proceedings of the American philological Association 9, 62
Transactions R. Society liter. 68
Umschau, Die 8, 35
Universum, Das 38
Verhandlungen des Historischen Vereins Oberpfalz 60
Versuche, Religionsgeschichtliche, und Vorarbeiten 67
Videnskaps selskapets Skrifter Christiania 61
Vierteljahrsschrift, Historische 20
Wille, Deutsche 4
Wochenschrift, Berliner philologische 5, 6, 8 (2), 10, 11, 12 (3), 13, 15 (2), 16 (3), 17 (3), 18, 19 (4), 20 (2), 21, 22 (3), 23, 24, 25 (4), 26 (2), 27, 29, 30, 31 (2), 32, 33, 34 (2), 35, 36, 37 (3), 38 (2), 39, 40 (2), 41, 42 (2), 43 (2), 44, 46 (2), 48 (2), 49 (2), 50 (2), 54, 56 (4), 57, 58, 59, 61, 62 (2), 63, 64 (2), 65 (2), 66, 67 (2), 68 (4), 69 (5), 70 (3), 72
Wochenschrift für klassische Philologie 5, 8, 9, 10, 12, 13 (2), 14 (2), 16 (2), 19, 20, 21, 22 (2), 23, 26, 29, 34, 37 (4), 40 (2), 41, 42, 44, 45, 46, 48, 52, 56, 57, 61, 65, 66, 67, 68, 69, 70 (5), 71 (2)
Zeit- und Streitfragen, biblische 11
Zeitschrift des Ferdinandeums 24

Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde 19
Zeitschrift der D. Morgenländischen Gesellschaft 55, 60
Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien 19, 22, 39, 40, 56, 59, 64, 70
Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins 60
Zeitschrift des Harzer Vereins 53
Zeitschrift des Deutschen Palästinavereins 11 (2)
Zeitschrift für Geschichte der Architektur 12
Zeitschrift für Ästhetik 35, 36 (2), 39, 41
Zeitschrift für Bauwesen 7
Zeitschrift für Ethnologie 38, 67 (2), 68, 72
Zeitschrift, Geographische 5, 11, 15
Zeitschrift, Historische 14 (2), 37
Zeitschrift für Kirchengeschichte 51
Zeitschrift für bildende Kunst 4, 17
Zeitschrift für christliche Kunst 26, 31
Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes 6, 8
Zeitschrift, Wiener, für die Kunst des Morgenlandes 12, 14
Zeitschrift, Numismatische 9, 10, 12, 27, 54, 55 (3), 72
Zeitschrift für Philologie und philologische Kritik 38
Zeitschrift, Prähistorische 17, 48, 53, 68
Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde 6, 8 (2), 44
Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung 41, 62
Zeitschrift für den deutschen Unterricht 5 (2)
Zeitschrift für historische Waffenkunde 34, 68
Zeitschrift für alttestamentliche Wissenschaft 10
Zeitung, Illustrierte 31
Zentralblatt für Bibliothekswesen 23
Zentralblatt, Literarisches 6, 9, 10, 11, 18, 19, 21, 22 (2), 25, 29, 34 (2), 38, 40, 42, 43, 44, 46, 58, 61, 63, 65 (2), 66, 67, 69, 70, 71



Date Due


Archaologisches institut Des
Deutschen reichs.
Jahrbuch
Band XXXII 1917
PC 5005 A 65J2
DATE
ISSUED TO
DEC 3 '53

